دفاتر الأكاديمية





فن الاشتباك السيكودرامى

بين الممثلين والمشاهدين



د. مدحت أبو بكر



مسرح

آخر ما كتب الراحل

١٣

أكاديمية الفنون

منهجي

فن الاشتباك السيكودرامي

بين الممثلين والمشاهدين



د. مدحت أبو بكر



مسرح

١٣ آخر ما كتب الراحل

المحتويات

تنويـــه المـــداد الأســـود

فى ظل اكتئاب حاد ، لم نعد قادرين على إخفائه أو إنكاره .. من قلب فوران لم يعد قادرًا على إطفائه أى إجراء أو تصرف .. وتحت وطأة كابوس لا يهدأ منذ فجعنا جميعًا فيما خلفه حزن مسرح بنى سويف وغول الإهمال الذى لا يغلق فمه الكريه تربصًا بنا .. كان لا بد أن أسيطر على ارتعاشة يدى التى عجزت عن أن تمسك بالقلم.. فى مجرد محاولة للتشبث بمعاودة الحياة، أملا - على الأقل- فى شفاعةٍ ممن فجعنا باختطافهم ، ونحن المكلومون فى زملاء رحلة، وأصدقاء عمر : د. محسن مصيلحى، د. مدحت أبو بكر، د. صالح سعد، مازن سمك، حازم شحاته ، والمخضرم الراحل أحمد عبد الحميد، وأبنائنا النوابغ الذين شهد لهم أساتذتهم قبل زملائهم: شادى منير الوسيمى ، محمد إبراهيم ، محمد شوقى ، محمد مصطفى، وكوكبة من شباب المسرح والفن، رحمهم الله جميعًا.. وليساعدنى الله فى الانتصار على القلم.

* * *

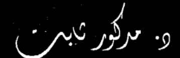
لكن حتى ما يبدو للقلم كأنه الحلم، بسبب الدهشة منه، يظل ضمن مجريات الكابوس البشع، ليكرس للذهول، إذ فى ليلة الكارثة لم نكن نعلم فى لحظة اتصالى بالدكتور مدحت أبو بكر، أنه فى تلك اللحظات قد صار إلى رحاب الله، فقد كنت بين مجموعة الشباب فى قاعة الكمبيوتر بالأكاديمية حتى الساعة السادسة من صباح ٦ سبتمبر ٢٠٠٥ ، دون أن يعلم أحد منا بالخبر المشئوم إلا بعد خروجنا من القاعة .. لنفاجأ بالمفارقة المؤلمة، فقد ظل عملنا الطويل فى هذه الليلة منكبًا على "تشطيب" الدفتر الذى كتبه د. مدحت أبو بكر، وعندما اعترضت فى بدايات الليلة على إجراء أية تعديلات مقترحة فى دفتره، إلا بعد الرجوع إليه، بدأت أتصل به،

وبمتابعة الجميع، ويا للمفارقة المؤلمة .. يظل الجرس يرن .. فأبدي للجميع دهشتي لعدم رده، وهو الذى يعلم رقمى المسجل على جهازه، فهذه ليست عادته.

وتزداد دهشتى عندما أكرر محاولتى التليفونية كل خمس دقائق تقريبًا، وحتى الثالثة بعد منتصف الليل، فباستثناء المرة الأولى، لم تكن هناك استجابة رنين، بل مجرد "تكة" غريبة، فى كل مرة ينقطع الخط بعدها، وهو ما لم ندرك سره إلا بعد علمنا بالخبر، إذ كانت المصيبة قد وقعت ، وتوالت الأسماء فحلت الكارثة.. وتوقف الزمن.. وشلت قدرات رد الفعل.. وعجزنا عن تحمل الفجيعة ...

وها هو دفتر د. مدحت أبو بكر .. آخر ما كتبه ، **دون تعديل أو تدخل فى طباعته التى كان يتابعها، إلى ما قبل ليلة رحيله المفجع** مع كوكبة ضحايانا، وبينهم الصديق الرائع الراحل د. محسن مصيلحي الذى نطبع له آخر ما خطه قلمه أيضًا، لندشن به سلسلة "نصوص" ، التى كان يسهم معنا– رحمه الله– فى التخطيط لها، دون أن يعلم أنه سيكون أول المسهمين فى إصداراتها.

وها هى الدموع تنتصر على القلم ، فلا يسترسل فى الكتابة عما نحاوله من إصدارات أخرى عن ضحايانا الآخرين، وعن أبنائنا النوابغ الذين افتقدناهم..وأى فقدان؟.. وأى ألم؟..وأية دموع؟..وأى تعويض؟.. ياللكارثة..



سبتمبر ٢٠٠٥

د. مدحت أبو بكر
يطرح اشتباكا
بمنهج عن الاشتباك

تصدير بقلم

د. مدكور ثابت

"**منهجى**" هو مبتدأ العنوان الذى يحمله دفتر د. مدحت أبو بكر ، الذى عرف بقلمه الفاعل والمؤثر فى الحركة الفنية ، كما أنه أستاذ جامعى ، من الملتحمين بالأكاديمية. وإذا مابدا اللجوء هنا إلى عنوان يشير إلى "منهج" له باعتباره منحى شخصيًا، فإنه لكذلك ، وهو الذى يتحمل مسئولية طرحه، فهذا هو ما أردناه، لتخرج إلى النور كل ذاتية لمبدع ممن يسهمون فى الحركة النظرية للفن، فإذا ما وضعنا فى حسباننا منهجة الدراسة، يمكننا أن نؤكد أن المقصود هو اختلاف زوايا الرؤية للموضوع الواحد، ومن ثم فالخصوصية واردة حقًا ، ما دامت محكومة بالمنهج من ناحية، كما أنها سوف تطرح تنوعا من شأنه أن يتيح الفرصة لدراسات لاحقة تنصب عليها، وتضيف تنوعا أكثر من ناحية أخرى، ومن ثم يكون النشر هو أداتنا لإخضاع الجهود النظرية والبحثية لمناقشات الرأى العام الثقافى وأحكامه.

وكنا قد بدأنا سياسة جديدة فى إصدارات الأكاديمية، بنشر كتاب الشاعر محمود نسيم المعنون بـ"فجوة الحداثة العربية"، كأول إصدار لسلسلة الرسائل، وقد ضمناه - لأول مرة - تفاصيل وقائع المناقشة، بل هى المنازلة الساخنة، ليتحقق مبدؤنا بألا نبقى شيئا فى "العتمة"، بل لا بد من الخروج كلية إلى "النور". وفى استهلال مقدمتى لهذا الكتاب الأول كتبت أن فى عملنا بالجامعات والأكاديميات، وعبر مختلف المعاهد والكليات، تبدأ المشكلة المؤلمة لبعضنا، بكون الصفة "أكاديمى" هى ذاتها "مهنتنا"، وبأن فى أدائها الوظيفى ثمة فجوة هائلة، ينجزها - بجدارة - عدم الاشتباك الفاعل مع بنيات المجتمع والعالم، ويحققها عدم الاشتباك الحيوى مع أصوات المجتمع وشرائحه، وفى قمتها النخبة بكل فئاتها وتوجهاتها. كما تتجسد الفجوة اتساعا كلما انعدم هذا الاشتباك مع ثقافة المجتمع وهمومه وأمانيه، حتى فيما لم يكن المجتمع يعرف أنها أمانيه، حيث من المفترض أن يكون البيان الوظيفى لعملنا: قرون استشعار، متحركة، وفاعلة،



وحيوية، فالمؤكد أنه بدون كل مناحى هذا الاشتباك لا بد أن يخبو الوهج والطموح، ويتوارى أى مسعى حيوى مبدع، فيتطلع الإحباط فى كل جنبات حياتنا، يكرسه التنامى المتعاظم لظاهرة الجامعيين والأكاديميين المتمترسين فى قوقعة الموظف البليد، وعلى استحياء لا نستخدم هنا التعبير الشعبى الصارم: أكل العيش، لقسوته إذا ما تصدر الأولويات فى حالتنا، مع أنه اللازم والطبيعى فى بقية أمور الحياة والمجتمع.

وإذا ما كانت هذه قناعتنا، فلا يمكن الزعم أنها تشملنا كلنا، لأن ذلك الكل يجمع فى الوقت نفسه أولئك المستمرئين للتمدد فى عالمهم الوظيفى المتكلس، جنبا إلى جنب مع مطلقى الوهج الذى هو الأصل والجوهر فى العمل الأكاديمى، وإن كان بعض هؤلاء الأخيرين سرعان ما يسقطون فى هوة الفجوة، عندما تعوزهم فاعلية الاشتباك الحيوى.

ذلك كله من شأنه أن يضع موضوع "الأكاديمية" ذاته تحت طائلة الاستشكال، خاصة عندما يأتى الموقف الأكاديمى مقرونا بالجمود تارة، وبالاستبدادية تارة أخرى، بما من شأنه أن يقود إلى كافة الاتهامات المنتقدة للأكاديمية، حيث تغدو الإشكالية الحقيقية بارزة فيما يحمله الموضوع الأكاديمى فى الفن والفكر من تناقض أكيد بين: احتمالات للتجميد والتجمد - وهى دائما مجرد احتمالات، ولكنها - مع الأسف - تظل قائمة ومتربصة فى أحيان كثيرة عبر تاريخ الفن - وبين: إمكانات للتجديد والتجدد -هى الأصل فى المنهج عند التمكن من جوهر حقيقته- فالمؤكد أن "الأكاديمية" سوف تغدو جامدة - إن آجلا أو عاجلا - باعتبارها توضعات فنية مقننة، فى مواجهة التطور الذى ينعكس دائما - بالضرورة- عبر تجدد فى الفكر والفن، ومن ثم فالتواضعات الفنية القديمة التى تكون الأكاديمية قد دأبت على تعليمها، لا بد أن تصبح متخلفة عن هذا الجديد، وحتى عندما يفرض هذا الجديد مواضعاته الفنية، فإنه سرعان ما يتحول كذلك- إن آجلا أو عاجلا، بحكم التطور- إلى أكاديمية جامدة تُوَاجَه بالجديد، وهكذا يفرض قانون التطور نفسه، فإذا ما تحولت الأكاديمية إلى جبهة قتال ضد الجديد، أصبحت معقلا للتجمد ما دامت لم تؤمن بالقانون الذى يساعدها على إفساح الطريق دائما لحتمية الجديد ومواضعاته الجديدة التى ستتحول يوما إلى أكاديمية جامدة ولا شك.

هنا لا أخفى أننى كنت مهتما أصلا بالخوض فى هذه الإشكالية، حتى قبل أن أتوقع مسئوليتى عن مؤسسة - هى الأكبر- تحمل المسمى الإشكالى ذاته (أكاديمية) - وأعنى بذلك رئاستى لأكاديمية الفنون بمصر - بل إن لى مبحثا فى ذلك (ينظر كتاب: النظرية والإبداع فى سيناريو وإخراج الفيلم السينمائى، لكاتب هذه السطور، من إصدار الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٣) انتهيت فيه إلى صيغة " الأكاديمية التجريبية" أو-كذلك- "التجريبية الأكاديمية"، التى تستهدف الجوهر الإيجابى للأكاديمية، أى انطلاقها المتجدد أبدا، حتى إن الوقائع المحركة لذلك أصبحت مثارًا لتفاعلى معها...

وكنت يوم أن كلفنى وزير الثقافة الفنان فاروق حسنى برئاسة أكاديمية الفنون (يوم ٢٠٠٤/٨/٨)، قد خرجت من لقائى به ونصب عينى ثمة مساران رئيسيان، هما: تحديث المناهج التعليمية للفن فى الأكاديمية، والاشتباك مع المجتمع ثقافة وإبداعا.

وبينما ظل يعتمل فى ذهنى ما دار فى لقائى مع الوزير، رأيت أن نبدأ بقرار نضع به توصيات لجان المناقشة بطبع الرسائل موضع التنفيذ، فتأخذ هذه الرسائل موقعها فى سياسة إصدارات الأكاديمية.

وفى الحقيقة.. كانت تدور فى ذهنى أيضًا عند إصدار هذا القرار، صورة "الشح" الذى أصبحت عليه توصيات الطبع فى ليالى إجازة الرسائل بالجامعات، والتى لم تعد تأتى إلا على سبيل الثناء الاحتفالى، دون أن تطبع أية رسالة منها، حتى صارت عرفا ميتا، سواء بسبب ما آلت إليه طبيعة الغالب من هذه الرسائل، أو بسبب التغاضى الذى يقابل به الجيد منها. أما من ناحيتنا - نحن المحملين "بعقدة" الاتهام بالأكاديمية - فقد أعلنا القرار بطبع الرسائل لتكون بمثابة منصة للتفاعل المعرفى مع المجتمع، بحيث يُعَاد ضخ الجهد العلمى المنجز داخل الأكاديمية، ووضعه ضمن سياق حركة الفكر المصرى والعربى، وفى مرمى هذه الحيوية المنشودة، يأتى كذلك العرف الذى نسنه ضمن المنحى الجديد على الأكاديمية، بأن تُذَيَّل الرسالة المطبوعة بنص وقائع مناقشة الرسالة وسخونتها بالتفصيل لتكون متاحة بالنشر، وبما يحقق فرصة فعلية للاشتباك، استهدافا للتفاعل الذى نبغيه. واعتبرت ذلك نهجا ومسارا جديدين بالأكاديمية، ليكون

محتوى الإصدار المنشور قابلا للرفض أو للتبنى، وللحذف أو للإضافة، وللمديح أو للهجوم، عبر النقد والحوار والجدال والتحليل، إلى آخر صور التفاعل الحى، التى بدونها لا يكون إلا ذلك "الشح".. وهو المساوى - عندنا - لفقدان الحياة .. أو ما يسمونه الموت السريرى.

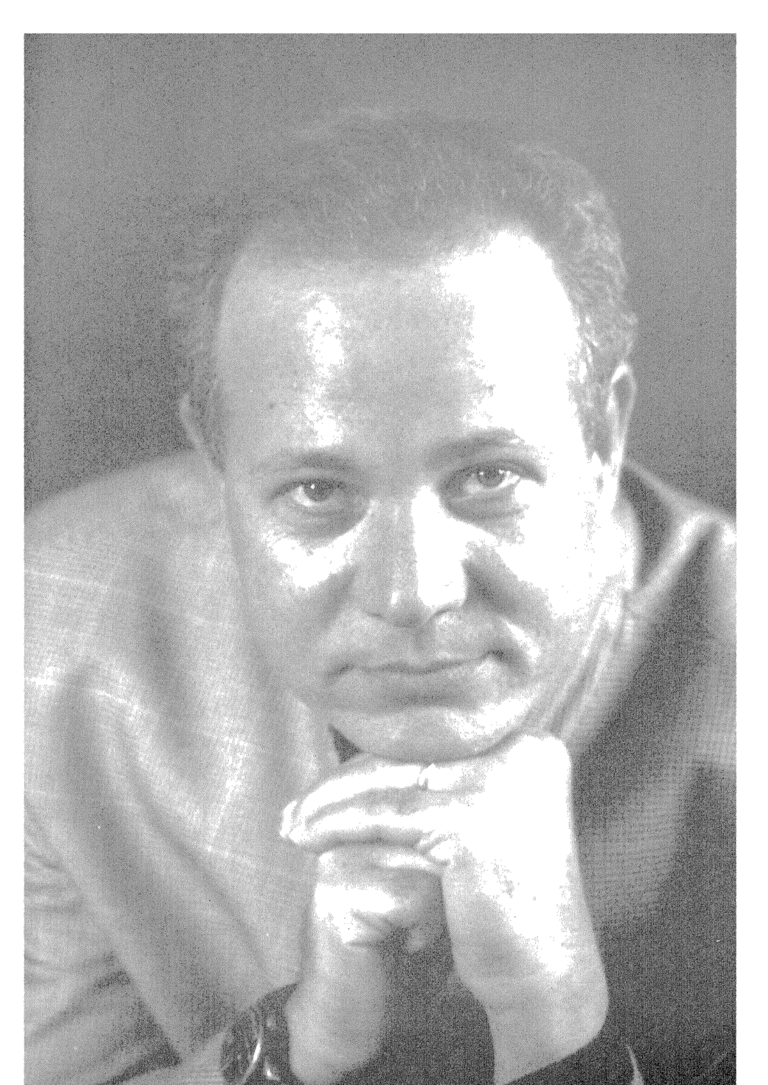
وفى اتجاه الهدف نفسه جاءت فكرتنا بإصدار سلسلة "دفاتر الأكاديمية" التى سيتحمل المؤلف فى كل عدد منها مسئولية الطرح الذى يقدمه على سبيل الإسهام المباشر فى حركة الفكر والثقافة العربية، سواء بما يثيره من قضايا، أو بما يقدمه من أداء معرفى يراه لازما للآخرين، وفى ضوء ذلك يمكننا فهم الإطار الذى يصدر خلاله دفتر د. مدحت أبو بكر حول "منهجه" ، وما يطرحه للثقافة الفنية فى حياتنا من جدال ، ولا أعتقد أننى فى حاجة للإسهاب فيما يتيحه ذلك من مساحة للاشتباك.. الذى نبغيه .. والذى سيتكفل به هذه المرة د. مدحت أبوبكر .. وهو كفء له .

د. مدكور ثابت

٢٠٠٥

دخول ...

د. مدحت أبو بكر



آخــــــــر مـا خطـــــه للدفتـــــــــــر

قلم الراحل د. مدحت أبو بكر*

إهدائي ...

- إلى زمـلاء العبث الطفـولي الجـميل، الذين منحـونى مـتـعـة أول اشـتـبـاك مـسـرحى مع المشـاهدين ..

- إلى المسـرحـيين المتـمـردين على الأشكال المسرحـية النمطيـة المتطلعين إلى مـسـرح ثائر مؤثر مشتبك ..

- إلى المشـاهـدين؛ نجـوم العـروض المسـرحيـة، وشـمـوس الدفء فى المسـارح كلهـا ..

- إليـهم أهـدى منهجى السـيكودرامى ليشـتـبكوا بمـزاج ووعـى فى مسـرح مختلف جميل .

د. مدحت أبو بكر

* كان رحمه الله مصرًا على صياغة هذا الإهداء ونشره، رغم علمه بأن هذا العرف غير متبع فى إصـدارات الأكاديميـة، أما الآن فـأبسط مـا نقـدمـه له أن ننشـر مـا تضمنـه إهداؤه من المعـاني النبيلة التي اعتدناها من الصديق الرائع رحمه الله (**د. مدكور ثابت**) .


دفاتر الأكاديمية

وأنا أتقدم نحو العاشرة من عمرى ، تقدمت إلى زملاء العبث الصبيانى فى حديقة مدينة ملوى الجميلة، إحدى ألذ مدن عروس الجنوب، بمحافظة المنيا ، بمسرحية كتبتها وقررت إخراجها وتولى مسئولية بطولتها ، لأن زملاء العبث الصبيانى أقدر منى على إلقاء الطوب والزلط على حاملى "سلطانيات" الزبادى الفخارية ذات الرائحة الجاذبة، والطعم الأكثر جاذبية ، وأقدر منى على معاكسة البنات ، وأقدر منى على التفوق فى لعبات "صلح"، و"شلح"، و"عجرونا يا ابونا"، وأقدر منى على مغالطة بائعى الساندويتشات والكوكاكولا واللب والسودانى ، ولأننى أقدر منهم على القيادة وتوزيع المسئوليات ، وأكثرهم التهامًا للكتب والصحف ، قررت الإخراج وتولى بطولة المسرحية.

وتمثل مسرحية "المعلم كراملة" أول اشتباك - غير مقصود وغير منظم - مع المشاهدين .. الظروف وجغرافية الأماكن فرضتا تلك العلاقة الاشتباكية ، لأننى لم أجد مكانًا لإجراء البروفات وتقديم العرض سوى "كُشك المزيكا" الذى يمتلئ بالعازفين الحكوميين ، يحيط بهم عشاق تلقى الموسيقى على مدى يومين أسبوعيًا ... ولذلك تركت "مزيكة الحكومة" تضرب فى يومى الأحد والأربعاء، واستوليت مع أصحابى نجوم "المعلم كراملة" على المكان لمدة خمسة أيام أسبوعيًا. ومنذ اليوم الأول لإجراء البروفات ، أحاط المشاهدون بالمكان، وتلقينا التعليقات المشجعة والمحبطة والساخرة والضاحكة والمضحكة والمقلقة والمزعجة والمهددة والشاتمة. وطوال هذه الاشتباكات المتنوعة الأفعال ، جاءت ردود أفعالنا التلقائية ضحكًا مع الضاحكين، وسخرية مع الساخرين ، وإصرارًا على الاستمرار مع المقلقين المحبطين المهددين ، وصمتًا مع نظرات "زاغرة" للشتامين. وطوال أيام العرض ، وجدت المشاهدين يتزايدون ، ويشجعون ويصفقون ، و.. يلقون إلينا قطعًا مالية معدنية على سبيل التشجيع ، وأمام تعليقات بعض هؤلاء المشاهدين الراغبة فى إجراء حوار معنا، وتلبية لرغبات اكتشفت وقتها أنها مشروعة، ومن حق المشاهدين ، أشير إلى زملائى فيتوقف التمثيل ، وبعد مساحة اشتباكية أطلب منهم استئناف التمثيل .. وسعدت بهذا الاشتباك ، ولم أكن أعلم أن

اشتباكًا من نوع مؤلم كان ينتظرنى فى المنزل مع والدى الأزهرى التعليم والفكر والتوجه، وكان اشتباكه معى مؤلمًا؛ الفعل صفعات، ورد الفعل تساؤلات ورغبة فى

التفاهم من خلال تحاور منطقى، لكن الصمت أصبح سيد المواقف كلها عندما انطلقت جملة "ابن الشيخ أبو بكر يشتغل حاوى فى الحدائق ويلم فلوس"

ذكرى الاشتباك المسرحى الأول ظلت تشغلنى وأنا أشارك بالتمثيل فى مسرحيات قصر الثقافة ، خاصة مسرحيات أديب ملوى الدولى "محمد الخضرى عبد الحميد" ، الذى استطاع – رحمة الله عليه – أن ينشر قصصه ومسرحياته فى مختلف صحف دول العالم وهو لم يغادر مدينة ملوى، وكان سلاحه الوحيد بعد موهبته طابع البريد الذى يحمل إبداعاته إلى كل الدنيا.

فى مسرحيات أستاذنا "الخضرى" وجدت اشتباكًا رائعًا مع مشكلات المجتمع، وأبرزها مشكلة الثأر، العذاب الدائم للجنوب المصرى، والتى عالجها "الخضرى" فى أكثر من عمل ، خاصة مسرحية "يا خسارة الجدعان" التى قدمت على مسارح محافظة المنيا، وعلى مسرح السامر بالقاهرة ، ووضعها أستاذنا الجميل الدكتور فخرى قسطندى على المستوى نفسه الذى توجد فيه نصوص كبار مبدعى النصوص المسرحية فى العالم .. وفى عروض مسرحيات الخضرى حدثت اشتباكات بسيطة مع المشاهدين جعلتنى أشعر بروعة التلاقى الحى النابض بين المشاهدين والممثلين، ويغازلنى الاشتباك المسرحى كحاجة نفسية تتجول فى أروقة المشاعر باحثة عن أساليب الإشباع، وأنا أقرأ قصة قصيرة من جواهر الأستاذ الخضرى عبد الحميد ، عنوانها مساحة جذب إلى تفاصيلها "الكيلو والقصاب وأنا" .. وتفاصيلها تشير إلى طاقتها الدرامية المسرحية. الموضوع مشهد حياتى درامى .. موظف غلبان ، تحمله عيناه وأمنياته إلى الجزار، ولحومه المعلقة تغرى العاشقين وتناديهم ، ولا يحمل جيبه إلا قروش مصروف المنزل ، وحوار درامى مشحون بالطاقة التعبيرية المدهشة ، بين الجزار السمين المتين والموظف الضعيف النحيف ، الموظف لا يملك إلا الحوار المنطقى ، والعقل الذى ينتج الحوار المنطقى ، والجزار لا يملك إلا الساطور يتحاور من خلاله مع الغلبان .

اشتباكى مع الموظف والجزار وكيلو اللحم ، الحلم الشهرى للموظف، أثمر مسرحة هذه القصة القصيرة، والمفاجأة ، إقناع أستاذنا الخضرى عبد الحميد بالتمثيل ، وهو الكيان الهادئ الرقيق الجسد والصوت ، الخجول ، الذى نعانى حتى نستطيع التقاط كلماته. ولأنه يحبنى ، ويرعى خطواتى فى حدائق الأدب



والفن ، وافق على التمثيل لأول وآخر مرة فى حياته المضيئة بالنجاحات التى تسعى إليه وتتوسل إليه وهو زاهد فيها، لا يسعده إلا كلمة رضا عن قصة من قارئ ، وتصفيقة إعجاب عن مسرحية من مشاهد. وتلعب الإمكانات المالية الضعيفة دورًا إيجابيًا فى توفير الاشتباك. لم نستطع بناء خشبة مسرح ، ولم نستطع الحصول على قاعة عرض .. قدمنا المسرحية مرة فى صالة القراءة فى بيت ثقافة ملوى ، ومرة فى مرسم مدرسة ملوى الثانوية للبنات ، وفى المرتين، كان الممثلان - الأستاذ الخضرى والصديق المخرج المسرحى طه عبد الجابر - رحمه الله - يقفان أمام المشاهدين، وعلى مستوى جلوسهم نفسه.

التجربة كذبت الكثيرين ، والمعمار الذى قدمت المسرحية من خلاله شجع المشاهدين على الاشتباك مع الممثلين. وعندما وجدت انزعاجًا يحتوى الخضرى وطه مع أول اشتباك وتعليق من أحد المشاهدين قررت - بصفتى دراماتورجى ومخرج المسرحية أن يكتمل الاشتباك ، وأن يتحاور الممثلان مع المشاهدين الراغبين فى بناء علاقة اشتباكية. وبصورة فطرية تلقائية عفوية ، مارست مهمة نشأت بدون أن يفكر أحد فى إنشائها؛ منظم الاشتباك ، عندما أجد مساحة الاشتباك تتجه إلى التهام مساحة التمثيل والسطو على المناخ الانفعالى للمسرحية ، أتدخل طالبًا من الممثلين استكمال التمثيل ، وعندما أجد مشاهدًا يرغب فى الاشتباك أطلب من الممثلين منحه الفرصة.

وتأتى المغازلة الاشتباكية الثالثة فى حياتى - بوصفى مخرجًا وممثلاً مؤلفًا ودراماتورجيًا فى مسرحية مولد النور، التى مزجت فيها بين كتابة درامية للصديق حسن عبد الواحد ، وقصيدة شعرية طويلة للشاعر محمود ممتاز الهوارى. وفى أول ليالى العرض غاب اثنان ، الراوى الشعرى الذى يربط بين المشاهد، وممثل شخصية كسرى أنوشروان. ولأن هذه المسرحية أحد نماذج تحدى الأحقاد البيئية، ومواجهة عشاق الفرجة على إخفاق المبدعين ، ولأنها حصلت على أعلى ميزانية يمكن أن تحصل عليها مسرحية إقليمية ، والميزانية أقرتها مديرية ثقافة المنيا ، وبلغت مائة وأربعة وستين جنيهًا وثلاثة وثلاثين قرشًا، قررت الانطلاق بها إلى شواطئ الوجود بين الناس ، وتركت حلم نجاحها على الله العلى القدير، ثم على مساندة الناس .. وقمت بمهمة الراوى، وتلوت الأشعار بين المشاهد .. وارتديت ملابس ولحية وشارب وهيبة كسرى.. وكلما ظهرت تستقبلنى زغاريد قريباتى، وكل منهن تعلن درجة قرابتها لزميلاتها فى صالة العرض.. وطول المشاهد والاشتباكات تشتعل، لكنها اشتباكات صادرة عن

المشـاهدين ... مشـاهدون أصحـاب نيات جـميلة، ويريـدون إقامة حـوارات على الأحداث، ومع الممثلين، وآخرون أصحاب نيات تحتاج إلى طلب المغفرة من الله عز وجل، يسخر أصحابها من الجبال المرسومة على قطعة قماش تهتز أمام نسمات الهواء ، ومن الخوذات البلاستيكية "المفعوصة" التى يرتديها جنود الفرس. أريد أن أوقف العرض وأتحدث عن أهمية المضمون رغم ضرورة الشكل.. أتمنى أن تستمع شخصيات المسرحية إلى تساؤلات المشاهدين ، ويستمر الحوار ، وتستمر الأحداث ، لكن كيف يُنَظِّم الاشتباك بين كل هؤلاء المشاهدين ، وكل هذه الشخصيات ، فى مسرحية "الكيلو والقصاب وأنا"؟ .. المشاهدون لا يزيدون على ثلاثين .. الآن المشاهدون عدة مئات . وأرسلت أمنياتى الاشتباكية إلى مخزنى النفسى ، لعل يوم التنظير الاشتباكى قريب، يستند إلى خبرات تطبيقية، ويصنع ذلك المناخ الاشتباكى الدرامى المتكئ على الحاجة النفسية، ساعيًا إلى اتباعها. ومع اتخاذ قرار التعامل مع المسرح عبر الكلمة نقدًا وتأليفًا ، ظللت مشغولاً بموضوع الاشتباك المثمر متعة للمشاهدين والممثلين.. وعلى مدى المساحة الزمنية التى بدأت فى حديقة ملوى فى عام ١٩٦٤ حتى كتابة كلماتى الآن فى عام ٢٠٠٥ ، أبحث عن الصيغة التى أضع من خلالها أساسًا علميًا لفن الاشتباك بين الممثلين والمشاهدين ، وفى أثناء هذه المساحة الزمنية الطويلة تتقافز الأسئلة:

- كيف يتم الاشتباك المسرحى بين المشاهدين والممثلين بعيدًا عن اشتباكات أخرى قد تفسد عملية المشاهدة المسرحية؟
- ما نوع النصوص المسرحية التى يتم من خلالها الاشتباك ؟
- ما الرؤية النظرية المعرفية التى تنتج كيانًا عمليًا تطبيقيًا تتم من خلاله العملية الاشتباكية؟
- ما نوع التدريبات التى لا بد أن يتلقاها الممثلون لتيسير عملية الاشتباك بصورة تحقق الأهداف المطلوبة؟
- ما الأساليب التدريبية للممثلين المشاركين فى العملية الاشتباكية؟
- كيف يتلقى المسرحيون هذا المنهج الذى يسعي إلى تفعيل عملية الاتصال المسرحى بين المشاهدين والممثلين ، ويُصعِّدها من عملية اتصال يلعب فيها الممثلون الدور الأكبر، بل كل الدور، ويقنع المشاهدون بمتعة التلقى فقط ، إلى كيان اتصالى يتبادل فيه الطرفان اتصالاً فعالاً مثمرًا إيجابيًا.

- كيف يُعَد الممثلون سيكودراميًا من خلال اكتشاف مشكلاتهم النفسية، وتخفيف حدة تأثيراتها السلبية فى شخصياتهم الدرامية، وتدريبهم على تبنى ملامح نفسية درامية متنوعة، والتخلص منها بصورة لا تؤثر فى شخصياتهم الحياتية بصورة سلبية ؟

- ما القيم والمعايير والمبادئ التى تحكم فن الاشتباك بين الممثلين والمشاهدين؟

- ما المراحل التحضيرية والتنفيذية لعملية الاشتباك ؟

- ما الزمن المناسب لتقديم عرض مسرحى اشتباكى ؟

- ما ردود الأفعال الجماهيرية المتوقعة نتيجة تقديم هذا النوع من العروض؟

وتنطلق من الأسئلة الكبيرة ، أسئلة فرعية ، تأخذنى فى رحلات للتفكير والمشاهدة والقراءة.

ومع بدايات انشغالى بالسيكودراما كأسلوب علاجى ابتدعه الطبيب النفسى چاكوب مورينو .. ومع استخدام السيكودراما لعلاج الاضطرابات النفسية والأسرية المؤدية إلى إدمان الهيروين والانتكاس بعد العلاج فى موضوع رسالتى للدكتوراه، ومع البحث فى أسرار العالم السيكودرامى، والذى بدأت علاقتى به بداية منذ عام ١٩٨٥ .. وهنا أتوقف ، وأجدنى غير قادر على استكمال ما أكتب قبل انحنائى شكرًا للأستاذ الدكتور حسين عبد القادر الذى غذانى فكريًا بالكتب والمراجع والموسوعات السيكودرامية ، وبالمناقشات والتجارب العلمية ، ووجدانيًا بسلوكياته الجميلة ، حسين عبد القادر نموذج لأخلاقيات العالم .. والآن استكمل ما أكتب مؤكدًا اكتشافى للعلاقات الدافئة بين المسرح والسيكودراما والاحتياجات النفسية للدراميين باختلاف مواقعهم وإبداعاتهم ، وأهمية الاستيعاب النفسى للأعمال الدرامية ، وضرورة دراسة علم النفس بجميع مجالاته واتجاهاته لتأثيره الجميل فى كل الموجودين فى عالم الدراما.

ومع حالة العشق التى نشأت بينى وبين عالم السيكودراما وجدت أهمية التفكير فى تطوير هذا المدخل العلاجى للاستفادة منه على المستويات التدريبية والتعليمية والوقائية والتنموية ، وبذلت جهودًا علمية فى تطوير السيكودراما من خلال دراسات تطبيقية فى مجالات عديدة، أبرزها المجال التعليمى، ومجال إعداد الممثل وتدريبه من خلال اكتشاف مشكلاته النفسية، ومحاولة التخفيف من تأثير توتراتها فى سلوكياته وعلاقاته، ثم تدريبه على كيفية التعامل مع

الشخصيات الدرامية، وكيفية التخلص من الملامح النفسية للشخصيات الدرامية، والاحتفاظ بملامح شخصيته الحياتية ، دون تأثيرات سلبية نفسية فيه.

وأثمرت ورش السيكودراما فى مهرجان نوادى المسرح بالإسماعيلية ، وفى أثناء تكوين فرقة الإسكندرية المسرحية القومية ، وفى معهد الممثل الشامل، أثمرت نتائج شجعتنى على الاستمرار فى عمليات التطوير التى شهدتها دورات عديدة، من بينها دورة المدير الناجح بكلية العلوم الاجتماعية بجامعة الكويت ، والمؤتمر الأول لقسم الخدمة الاجتماعية بكلية العلوم الاجتماعية - جامعة الكويت. ولأن الدراما النفسية علاجية ، وقائية ، تعليمية ، تدريبية، يصبح استخدامها فى الدراما المسرحية عبر مختلف مستوياتها أحد أبرز الأدوار التنموية الجديدة للمسرح فى علاقته الايجابية بالمجتمع. ولأن الدراما حاجة نفسية على مستوى التمثيل والإخراج، ومختلف عناصر الإبداع وقبلها التأليف ، وعلى مستوى التلقى، يصبح استخدام السيكودراما ممتزجة بمنهج للاشتباك بين الممثلين والمشاهدين خطوة تنفيذية للعلاقة الإيجابية بين المسرح والمجتمع.

ويتشكل الحلم وقائع حقيقية تداعبها ذكريات البدايات، وتضيف خبرات الوجود فى عالم المسرح الساحر الجميل ، ملامح تمنح الحلم طاقاته التنفيذية، وتمنحنى تجوالاتى فى مختلف الفضاءات الإبداعية المسرحية بين الهواة فى الأقاليم والجامعات والشركات ، وبين المحترفين ، وبين مسارح العالم عبر نوافذ يفتحها مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ، وبين تجارب مسرحنا العربى من خلال مهرجان المسرح الخليجى، وعروض المسرح المغربى، تمنحنى مساحات لا محدودة من آمال التشكيل التنظيرى لمنهج اشتباكى سيكودرامى. وأجلس بين ملامح منهجى أتنفس عبير الحصاد بعد عشرات السنوات، وأنتظر المكان الذى أقدم من خلاله عبير فكرى .. وأتدلل على أماكن إغراءاتها المالية جاذبة ، وثمارها المعنوية متواضعة .. وأقف على شاطئ الفكر الدرامى الجميل لأجد مبدعًا لا يعنيه سوى تنمية الإبداع، وإضاءة مناطق الفكر، وتوصيل الإبداعات الفكرية إلى المتلقى ناضجة ورائعة ولذيذة .. د. مدكور ثابت ، هل تتقبل شكرى وتقديرى .. ويا عشاق المسرح مشاهدة وإبداعًا .. هل يكفيكم حبى؟

د. مدحت أبو بكر

الجزء الأول

الاشتباك التنظيري مع مفكري المسرح



قبل أن أعرض لمنهجى السيكودرامى الاشتباكى بين الممثلين والمشاهدين .. أرى ضرورة لعرض اشتباك من نوع آخر .. اشتباكى مع مفكرى ومنظرى الدراما المسرحية الذين قدموا رؤاهم النظرية آملين تطبيقها عمليًا .. أو الذين حصلوا على فكرهم التنظيرى بعد جهود تطبيقية. وفى خلال اشتباكى مع المفكرين النظريين ، والمنظرين التطبيقيين لن أصطدام دائمًا ذلك الصدام الفكرى السلبى ، لكننى أحلل الأفكار والرؤى متفقًا ومختلفًا ، متفقًا مع ما يداعب منهجى الذى يرسخ لاستراتيجيات فن الاشتباك بين الممثلين والمشاهدين ، ذلك المنهج الذى يتمرد على الأشكال التقليدية لمسرح يُقدم إلى مشاهد يتلقى وفقط ، وتأتى ردود أفعاله مجرد ضحكات أو تصفيق متمشيًا مع ما تفعله الجماعة فى صالة العرض.

وأمنح نفسى حق الاختلاف مع الواقفين بجوار الأنماط المسرحية التقليدية أو الذين قدموا تنظيرات لم تخرج إلى مساحات الهواء التطبيقى المسرحى الدرامى، واكتفوا بالتنظير على صفحات الكتب .. وفى البداية ، وفى النهاية ، وقبل اتفاقى، وبعد اختلافى .. انحنى احترامًا لفكر جميع المسرحيين.

قبل كشف أوراق اعتماد المنهج السيكودرامى الاشتباكى التنموى ، أطرق على أبوابكم طرقات راغب فى الدخول إلى مشاعر عقولكم ، وأفكار مشاعركم، متمنيًا استقطابكم إلى منارات التوحد، مع حق كل من حضراتكم فى الاحتفاظ بسماته السلوكية ، وملامحه الفكرية لنمارس معًا لعبة التفكير الجمعى الشخصوى ... يعنى أهلاً بجماعية التفكير الذى يقنع الشخصية، ولا يلغى خصوصية فرديتها.

و.. تعالوا نتفق على ألا نختلف حول المساحة الزمنية التى قدم خلالها الطبيب النفسى المبدع اجتهادًا علميًا چاكوب مورينو ملامح نظريته السيكودرامية ، فالخلافات ستحصل على جهد ووقت نحن أكثر احتياجًا إليهما فى مناقشات يمكن أن تقدم الجديد، أو تقدم تعديلاً فى بعض ملامح القديم. البعض يرى أن اكتشاف مورينو لتأثير الإيجابى للدراما فى معالجة الأمراض النفسية بدأ فى عام ١٩١٧ ، والبعض يؤكد أن جهود مورينو تبلورت فى عام ١٩٢١ ، وبين اختلافات البعض والبعض ، ما يعنينا جهود مورينو وأساليبه العلاجية، والإضاءات التى كشف بها تلك الجهود التى قطفت من الدراما المسرحية ثمرة جديدة تقدم توجيهات علاجية تتمرد على التقنيات العلاجية النفسية التى قدمها فرويد عبر نظرية التحليل النفسى، أو تلك التقنيات التى اجتهد علماء النفس الذين أيدوا تقنيات فرويد والذين عارضوها .. ونحن نتجاوز تلك الخلافات التأريخية ، يعنينا تلقى ما قدمه مورينو مستفيدًا من تقنيات فرويد فى تفصيلات كثير من الأساليب ، يعنينا مناقشة الجهود التطويرية التنموية والتعليمية التى أفادت من جهود مورينو العلاجية، وانطلقت إلى آفاق تحمل طاقة استقطاب جماهير وفئات تسهم فى توسيع قاعدة المستفيدين من سيكودراما مورينو .. وأشعر بالفخر وأنا أقدم جهودى التطويرية عبر روافد البحث العلمى، مبتدئًا بتطوير تقنيات المشاركة العلاجية إلى جهود المشاهدة العلاجية التوجيهية فى رسالتى للدكتوراه، والتى أفدت عبرها من أساليب سيكودراما مورينو فى التعامل مع الاضطرابات الأسرية المسهمة فى دفع أحد أفراد الأسرة إلى الإدمان ، واخترت المدمنين المنتكسين المتعاطين للهيروين باعتباره أحد المنشطات التى احتلت اهتمام الباحثين والعلماء بعد احتلال اهتمام

شباب ورجال وجدوا فيه المتعة مع أنها مؤقتة ، والطاقة مع كونها مزيفة، والعظمة مع أنها خادعة .. ودفعنى ما حققته من نجاحات فى هذا الجهد البحثى العلمى السيكودرامى إلى التفكير فى الاستفادة من السيكودراما فى مجالات أخرى ترد على منتقدى محدودية عمل السيكودراما لتعاملها فقط مع المرضى النفسيين، وعملاء العلاج الأسرى ، وتفيد فئات أخرى ، فجاءت أبحاثى الميدانية التطبيقية لتستفيد من السيكودراما فى تنمية اتجاه الأطفال نحو القراءة ، وتخفيف عدوانية الأطفال ، وتعليم وتدريب الطلاب المتخصصين فى علاج المشكلات الاجتماعية النفسية، وكيفية تحليل الحالات التعليمية والتدرب على التعامل معها، ثم استخدام السيكودراما فى ورش تهتم باكتشاف المشكلات النفسية للممثلين، وتخلصهم منها، أو تخفف من حدة تأثيرها فيهم فى علاقاتهم وتعاملاتهم الحياتية ، وفى تعاملاتهم الدرامية، ويتم ذلك فى جلسات الاعتراف الذاتى الجماعية ، ثم تدريب الممثلين على اكتشاف وتحليل الملامح الشكلية والمشاعر السلوكية ، ونقد الذات ونقد الآخرين، وإكسابهم مهارة إدراك العلاقة بين الوعى واللاوعى، وتوظيف هذا الإدراك لتجسيد الشخصيات الدرامية.

ورغم ممارستى للعبة رفع القبعة كلما قرأت جهود مورينو السيكودرامية، إلا أن السيكودراما ليست أكثر من لعبة حياة نمارسها فى جميع تفاعلاتنا وعلاقاتنا وانفعالاتنا فى كل لحظة من لحظات حياتنا .. عندما نحاول مقاومة عذابات مغادرة الفراش صباحًا ، ونتبسم فى وجوه الآخرين، فى حين أن مشاعرنا الداخلية والعوامل الخارجية لا تشجع على مجرد التفكير فى ممارسة فعل التبسم .. نمارس السيكودراما .. عندما نقدم التبريرات التى نجتهد أن تكون أسبابًا منطقية لتأخرنا عن الالتحاق بالموعد المحدد لعملنا ، محاولين إقناع رؤسائنا .. نمارس السيكودراما .. عندما نتظاهر ترحيبًا بضيوف قد لا نطيق مجرد الاستماع إلى أسمائهم .. نمارس السيكودراما .. عندما تضاعف زوجاتنا جرعات الاهتمام والتزين وإظهار الضعف الجميل تخطيطًا لمؤامرة على رواتبنا وجيوبنا ومدخراتنا ، يمارسن السيكودراما .. عندما يجتهد الموظفون فى وضع الزهور فى الأحواض الترابية والرملية إيهامًا للمسئول المهم بطاقة الأترية والرمال والسيراميك على طرح جميع أنواع الزهور .. يمارسون السيكودراما .. عندما يعود الأزواج إلى منازلهم مع أذان الفجر حاملين جاكيتاتهم فوق أذرع ملوثة بالشحوم، وقمصان غادرت البنطلونات، مؤكدين لزوجاتهم قضاء عدة

ساعات لتغيير أُطر سياراتهم فى أماكن خالية من بشر لديهم القدرة على مساعدة ضحايا الأُطر المنفجرة .. يمارسون السيكودراما .. وجميع السلوكيات التى نرتكبها مجسدين ملامح شخصيات أخرى ونتخلى فى أثناء الممارسة عن ملامح شخصياتنا، تصبح التجسيدات للشخصيات الأخرى ممارسات درامية ، وتصبح الإيحاءات التى نريد توجيه الآخرين إليها ممارسات نفسية ، وعندما نجمع الممارسات النفسية مع الممارسات الدرامية نحصل على حق اللجوء إلى الممارسات السيكودرامية.

وعندما اكتشف چاكوب مورينو التأثير الإيجابى للدراما فى مرضاه النفسيين، جاء اكتشافه منطلقًا من نبعين، أحدهما نفسى والآخر درامى .. ألهمه التطهر النفسى الذى أشار أرسطو إليه كنتيجة لمشاهدة الدراما والانفعال بها، والتفاعل مع شخصياتها وأحداثها .. أهمية التعامل مع التطهير النفسى الحياتى عند إعادة تجسيد الأحداث المؤلمة فى حياة المرضى والعملاء ، والنتيجة فى التعرض لجرعات التطهير الأرسطى والتطهير المورينى إحداث الإفراغ الوجدانى الذى يخفف حدة التوترات، ويقلل تأثير الضغوط فى نفسية العميل .. مورينو وجد الدراما مؤثرة فى نفسيات عملائه ، وبدأت جهوده لابتداع الأساليب التى يمسرح بها مشاهد الحياة ، ليشرك عملاءه فى درامات عديدة تمنحهم التجسيد والتقمص والمحاكاة ، وممارسة الأدوار الذاتية ، وممارسة أدوار الآخرين. وتقوم الجلسات النقاشية بدوره إفراغية ثانية ليُعبِّر المشاركون فى الجلسات السيكودرامية عن وجهات نظرهم، وليعرضوا آراءهم، وليستمتعوا بالكلام والاستماع .. الكلام مع آخرين والاستماع إلى آخرين .. وخبراتى فى العيادات النفسية ، وعيادات العلاج الاجتماعى النفسى منحتنى طاقة تأكيد حقيقة مهمة؛ هى "افتقاد من نتحدث إليهم وافتقاد من نستمع إليهم يقودنا إلى دوائر المرض النفسى" .. فلا يوجد عميل تعاملت معه بعد دخوله منطقة الاحتياج إلى العلاج ، أو فى مرحلة تأثير الأعراض فى علاقاته وتفاعلاته، إلا وقال " لا يوجد من يسمعنى .. لا يوجد من يتحدث إلىَّ". وافتقاد الفضفضة ، افتقاد لحيوية الحياة، لمتعة الحياة، للحياة.

المفهومات والمصطلحات .. مناقشات وتحليلات

قبل استعراض المنهج السيكودرامى الاشتباكى.. نود عرض مجموعة من المفهومات والمصطلحات المساندة، محاولين تقديم وجهة نظر مساندة مؤيدة للمفهوم، أو موضحة، أو مضيفة، أو معارضة لبعض محتويات المفهوم.

التمثيل فى الحياة اليومية

قد ندهش عندما ندرك القدر الذى يشغله التمثيل فى حياتنا ، فتقريبًا بداية من اليوم الذى ولدنا فيه، هناك نوعان من التمثيل فى حياتنا اليومية هما التقليد ولعب الأدوار (١ : ص ١٥٣).

وقبل أن نقدم تعريف إدوين ويلسون Edwin Wilson للتقليد ولعب الأدوار، نود أن نوضح بداية العلاقة بين الإنسان والتمثيل فى الحياة اليومية، أو ما يمكن أن نطلق عليه بدايات ظهور السيكودراما الحياتية الكفيلة بالحفاظ على توازن العلاقات الإنسانية ، والبداية ليست - كما يقول ويلسون - من اليوم الذى ولدنا فيه، حتى لو وضع كلمة تقريبًا قبل هذه الجملة .. لأن هذا التمثيل الحياتى يبدأ مع تفتح ذهنية الطفل لتستوعب معانى المدركات المنطوقة والسلوكية .. إدراك العلاقة بين البكاء وتحقيق المطالب ، فيمثل الطفل شخصية الباكى استقطابًا للشفقة الدافعة إلى منحه ما يريد ، ومع تزايد مساحة الوعى بالمفردات، وأنماط السلوك، وأشكال العلاقات تتزايد أشكال التمثيل الحياتى ، وتتطور أساليب الإبداع السيكودرامى الواقعى .. و .. إلى تناول ويلسن لمفهومى التقليد ولعب الأدوار.

التقليد *Lmitation*

يحدث التقليد عندما يقلِّد أحد الأشخاص أنماط صوت وحركات وتعبيرات الوجه والجلسة، وما شابه ذلك لشخص آخر.

الأطفال هم أفضل المقلدين فى العالم ، والتقليد بالنسبة إلى الأطفال أكثر من مجرد لعبة تمثيل ، بل هو أيضًا طريقة للتعلم ، وأحد عناصر التربية ، وبينما نكبر يستمر التقليد كجزء من تجربتنا.

لعب الأدوار *Role Plaing*

هو نمط آخر من التمثيل سائد فى حياتنا اليومية .. ويمكن تقسيم الأدوار إلى نوعين؛ أدوار اجتماعية، وهى أدوار عامة يدركها المجتمع، مثل الأب، والأم، وضابط الشرطة، ورجل الأعمال، والطبيب، وتتوقع كل ثقافة أنماط سلوك محددة من الناس الذين يقومون بالأدوار الاجتماعية .. والنوع الآخر من الأدوار، هو الأدوار الفردية أو الشخصية، حيث يُنَمِّى الناس أدوارًا فردية مع العائلات والأصدقاء، فنجد بعضهم متباهين ، والآخرين ضحايا وشهداء ، وهذه الأدوار تكون متخيلة، وغالبًا غير حقيقية (١: صـ صـ ١٥٣ : ١٥٥).

ونضيف إلى ما تحدث عنه ويلسون حول الأدوار ، وإشارته إلى توقعات الآخرين لأنماط سلوكية من شاغل الدور .. نوعين آخرين مهمين من الأدوار ، هما الدور الفعلى والدور المدرك. ويشير الدور الفعلى إلى ما يقوم به الإنسان فعلاً ، أى واقع أداء الفرد للدور. وقد يختلف ما يقوم به الإنسان بالفعل من أنماط سلوكية عما يتوقعه المجتمع من شاغل المكانة أو الدور ، سواء أكان ذلك فى الحياة الواقعية ، أم فى الحياة الدرامية .. والدور المدرك ، وهو الدور المدون فى عقل شاغل المكانة ومؤدى الدور ، بمعنى أنه المهام والمسئوليات والواجبات والحقوق كما يعيها ممارس الدور .. ويمكن أن تحدث مشكلات حياتية ودرامية نتيجة تصادم الأدوار المدركة التى تنتج أدوارًا فعلية واقعية مع الأدوار المتوقعة .. سواء أكان ذلك فى السيكودراما الحياتية، حيث ممارسة الأدوار (تمثيلها) إيحائيًا، أم فى الدراما المسرحية عندما يكون إدراك الممثل / المؤدى للدور مختلفًا عن توقعات مجتمع المشاهدين ، وهذا التصادم قد يقود إلى المشكلات التى تتطلب تدخلاً سيكودراميًا علاجيًا يقود إلى إيجاد العلاقة الإيجابية بين المدرك والمتوقع والواقعى من الأدوار (٢ : صـ صـ ٨٥ : ٨٧).

الدراما الاجتماعية *Sociodrama*

تستعمل الدراما الاجتماعية فى إطار علم الاجتماع القياسى ، بوصفها طريقة اختبارية تؤدى وظيفة القياس للعلاقات النفسية المتبادلة فى إطار مجموعة معينة ، وتقوم الدراما الاجتماعية على إثارة التجربة فى إطار التمثيل الدرامى الخاص بموضوع معين يجرى اختياره سلفًا لجعل المشاركين فى التمثيل يعون علاقاتهم المتبادلة . لقد قدم مورينو الدراما الاجتماعية بوصفها وسيلة إلى

العلاج الاجتماعى ، ففى اعتقاده أن إظهار الحوافز والتوترات الخاصة بالعلاقات بين الأشخاص ، يؤدى إلى وعى الأشخاص المذكورين لكوامن علاقاتهم بالآخرين، ومن ثم إلى شفائهم من أزماتهم (٣ : صـ صـ ٢٢٥ ، ٢٢٦). وقبل دخول الكثيرين إلى دوامة التساؤلات حول علاقة چاكوب مورينو بالدراما الاجتماعية مع كونه مبتدع أساليب الدراما النفسية ومؤسسها ومبتكرها - وقبل أن يتفرع أكثر من سؤال آخر حول مدى وجود تناقضات بين المصطلحين ، وأيهما أحق بالحصول على البصمة المورينية .. أود أن أوضح أن مصطلح الدراما الاجتماعية حصل على مبررات انطلاقه من المنظرين الاجتماعيين، وأرغب فى فك الاشتباك الأزلى بين السادة النفسيين والسادة الاجتماعيين المهمومين بكثير من الخلافات التى تلتهم جزءًا مهمًا من طاقتهم العقلية واجتهاداتهم الفكرية، متناسين تراكمية العلم، والعلاقات التكاملية التبادلية التأثيرية بين مختلف العلوم .. وتجنبًا للفتنة العلمية النفس اجتماعية ، نرى أن ورود تعريف مفهوم الدراما الاجتماعية فى قاموس المصطلحات السياسية والاقتصادية والاجتماعية يأتى مركزًا على الدور الذى يمكن أن تلعبه الدراما فى استعادة التوازن المفقود بين الناس فى علاقاتهم الاجتماعية، وهذا التركيز لا يغفل الجانب النفسى؛ لأن التعريف بالمفهوم يؤكد أن الدراما الاجتماعية تسعى إلى إظهار التوترات الخاصة بالعلاقات بين الأشخاص، مما يؤدى إلى وعيهم بكوامن علاقاتهم بالآخرين ، والكوامن مكبوتات وخبرات مختزنة فى اللاشعور .. وهذا التعريف لمفهوم الدراما الاجتماعية لا يتناقض مع مفهوم السيكودراما أو الدراما النفسية؛ لأن الإنسان كيان اجتماعى/ نفسى ، بيئى / ذاتى ، شعورى / لا شعورى ، واع / لا واع ، وهذه الثنائيات الإنسانية تكاملية وليست تناقضية .. ولا يمكن أن نفصل بينّ الجانب النفسى للإنسان وملامح شخصيته وسماته النفسية وبين الجانب الاجتماعى له وعلاقته الاجتماعية ، ولا يمكن أن نتجاهل التأثيرات المتبادلة بين الجوانب الذاتية للإنسان والجوانب البيئية التى يعيش بها ويتعايش معها .. ولا يمكن غض التفكير عن العلاقات التكاملية بين الدوافع الفطرية الغريزية النفسية ، والدوافع المكتسبة الاجتماعية البيئية .. والمصدر نفسه - القاموس - وعلى بعد عشر صفحات من تعريف مفهوم الدراما الاجتماعية وإسنادها إلى جهود مورينو ، وفى تعريف مصطلح ديناميكية الجماعة ، يرى أنها مجموعة من الطرائق الخاصة بعلم النفس الاجتماعى التطبيقى.

المستشار المسرحى *Dramatury*

يُستخدم مصطلح دراماتورجى فى وطننا العربى إشارة إلى الكاتب الذى يعيد كتابة نصوص تراثية قديمة، أو يسهم فى إعادة كتابة نصوص حديثة لها مؤلفون، لكن المخرج أو أعضاء الفرقة غير موافقين تمامًا على النص، ويشيرون إلى أهمية ترميمه أو تعديله ، أو إضافة مشاهد، أو إلغاء مشاهد أخرى.

ويأتى مصطلح دراماتورجى Dramatury من الكلمة الألمانية: المستشار المسرحى Dramatic advicer .

وفى أوروبا ، يستعينون بالدراماتورجى أو المستشار الأدبى Literary manager فى المسرح منذ أكثر من مائة سنة .

وفى الولايات المتحدة الأمريكية يعتبر الدراماتورجى وظيفة حديثة نسبيًا ، وفى السنوات الأخيرة من القرن العشرين استعانت بعض فرق المحترفين الإقليمية ، والفرق التى لا تسعى إلى الربح بالدراماتورجى كوظيفة دائمة.

ويمكن أن يقوم الدراماتورجى بمساعدة المخرج فى اتخاذ كثير من القرارات. ومن بين مهامه قراءة وترشيح المسرحيات الجديدة المهمة ، والعمل مع كتاب المسرح لتطوير نصوص جديدة، والتعرف على المسرحيات المهمة التى قُدمت فى الماضى وتجاهلها المسرحيون ، وإجراء الدراسات عن العروض السابقة للمسرحيات الكلاسيكية ، وإعداد تقارير عن تاريخ ونقد وتفسير المسرحيات القديمة، وكتابة المقالات للبرامج التى توزع على المشاهدين عندما تعرض المسرحية (١ : صـ ٢٤٨) .

ديناميكية الجماعة *Groups Dynamics*

يشير مصطلح ديناميكية الجماعة إلى مجموعة الطرائق الخاصة بعلم النفس الاجتماعى التطبيقى التى تهدف إلى تحسين معرفتنا بآلية عمل الجماعة ، وإلى دفعها نحو تغيير سلوكها. وطرائق ديناميكية الجماعة تختلف باختلاف الكتاب ومدارسهم ، فيسعى بعض علماء النفس الاجتماعى إلى التدخل بأقل قدر ممكن من أجل تسهيل انتقال المعلومات بين مختلف أعضاء الجماعة ، ويلجأ مورينو إلى علم النفس التمثيلى وعلم الاجتماع التمثيلى للوصول إلى الاختبارات التى تساعد على حياة الجماعة، ومن ثم إلى إيجاد العلاج الملائم.

أى إن المصدر نفسه لا يستطيع الفصل بين علم الاجتماع التمثيلى ، وعلم النفس التمثيلى - طبقًا للتعبير المفهومى الذى صاغه صناع القاموس، والذين بذلوا جهدًا علميًا يستحق التقدير - وهذا التقدير لا يمنعنا من تفضيل مصطلحى الدراما الاجتماعية والدراما النفسية ، أو علم النفس الدرامى وعلم الاجتماع الدرامى ، وهذا التفضيل لا يحرمنا استخدام مصطلح "السيكودراما" احترامًا لفكر مبتدعها ، وتقديرًا لاحترام لاحقيه للمصطلح نفسه، وتركيزًا على مصطلح يقى الدراسين والباحثين والمعالجين والعملاء شر البلبلة الفكرية والاضطراب التطبيقى والتشوش البحثى .. وتفضيلنا لمصطلح السيكودراما، واستخدامنا له لا يعنى إغفال الجوانب الاجتماعية ؛ لأن العلاج السيكودرامى يُعْنَى بإعادة التوازن بين العميل ومجتمعه ، وتحسين علاقته الاجتماعية ، والسيكودراما التنموية التعليمية تُعْنَى بتخفيف حدة التوترات النفسية من أجل دفع الإنسان إلى تنمية اتجاهاته نحو الجوانب الاجتماعية الإيجابية ، والاستفادة من طاقاته الكامنة غير المكتشفة لتحسين استفاداته منها اجتماعيًا ونفسيًا.

الحدث المسرحى *Dramatic Acting*

الحدث المسرحى فى أبسط صوره يعنى حركة الممثلين فى أثناء تأديتهم لمسرحية، والحدث بهذا المعنى يتضمن الحركة الخارجية للممثلين من خروج ودخول ، والحركة الداخلية أيضًا التى تجسم صراعًا عنيفًا أمام المشاهدين (٤ : ٢٣). والحدث السيكودرامى يتضمن - مثل الحدث المسرحى - حركة خارجية وأخرى داخلية ، الحركة الخارجية جسمية تعبيرية تساند الحركة الداخلية النفسية لمساعدة العميل على الإفراغ الوجدانى لانفعالاته المكبوتة نتيجة حدث حياتى واقعى يسهم المعالج فى دفع العميل / الممثل إلى تذكره وإعادة تجسيده للحصول على التطهير الذى يحصل عليه أيضًا العميل / المشاهد .. والتقمص والمحاكاة للجوانب الإيجابية خاصة فى السيكودراما التنموية التعليمية.

والحدث المسرحى فى الاشتباك السيكودرامى بين الممثلين والمشاهدين ينطلق من الحدث المسرحى الدرامى الذى يمثل فعلاً يقابله رد فعل فى العملية الاتصالية السيكودرامية .. ويتضمن الحدث الاشتباكى السيكودرامى حركة خارجية للممثلين والمشاهدين تتضمن استخدام الحواس فى التعبير عن الشخصيات الدرامية التى يجسدها الممثلون ، وعن الآراء ووجهات النظر التى يطلقها المشاهدون ، ويتضمن حركة داخلية ناتجة من الانفعالات النفسية،

وممارسة عملية التنفيس عن المكبوتات ، وتخفيف التوترت، وإشباع الحاجة إلى إثبات الذات .

الحدث والشخصية *Acting and Character*

الحدث بوصفه موقفًا يحتوى بطبيعته على عناصر الصراع، ويتطور بواسطة الحبكة والفعل ورد الفعل ، وتصارع الإرادة إلى ذروة معينة ، لا ينفصل عن الشخصية، فالشخصية هى صانعة الحدث، وبذلك تكون الشخصية والحدث شيئًا واحدًا (٤ : ص ٢٤) .

هذا ما يراه المفكر والناقد والمؤلف المسرحى المصرى د. سمير سرحان ، وحبى وتقديرى وإعجابى بالدكتور سمير لا يمكن أن تقف أمام اعتراضى على اعتبار الحدث والشخصية شيئًا واحدًا .. الحدث فعل والشخصية تؤثر فى هذا الفعل ، تتأثر بهذا الفعل، تفعل هذا الفعل .. فكيف يكون الحدث والشخصية شيئًا واحدًا ؟!!!! فى الدرامات المسرحية يحدث الحدث / الفعل ، والنتيجة نسبية تأثر الشخصيات المتعاملة مع هذا الحدث؛ ففى أحيان تحمل الشخصية طاقة الفعل المؤثر لتشكيل الحدث ، وفى أحيان أخرى يلعب الحدث دوره التأثيرى فى الشخصية، فيؤدى إلى تحولات وتغييرات ، قد تكون سلبية ، وقد تكون إيجابية ، وتظل العلاقة بين الحدث والشخصية تأثيرية تبادلية ، حتى عندما تندمج الشخصية فى حدث معين تظل متأثرة به فى حدود طاقته على التأثير. ويمكن أن يحدث حدث آخر ، يوجه الشخصية نحو تحولات أخرى ، ويمكن أن تأتى شخصية أخرى لتمارس تأثيرات فى الشخصية قد تكون أقوى من الحدث، فتساند الشخصية المؤثرة ، الشخصية المتأثرة ، وتمنحها طاقة مقاومة الحدث، وطاقة مواجهة الشخصيات التى شكلت الحدث أو شاركت فى بنائه. العلاقة الديناميكية نفسها بين الحدث والشخصية المسرحية تحدث بين الحدث والشخصية السيكودرامية .. حيث يؤثر الحدث الواقعى فى الشخصية الحياتية تأثيرًا ضاغطًا يدفعها إلى تلقى العلاج ، وتصبح مهمة المعالج التخفيف من حدة تأثير الحدث فى الشخصية ، وتنمية طاقة الشخصية للتطهر من سلبيات الحدث الضاغط، ومساندتها لتحمل طاقة مستقبلية على مواجهة أمثاله من أحداث ضاغطة. ويستخدم المعالج والموجه والمرشد والمخرج السيكودرامى كثيرًا من أنماط الأحداث هادفين إلى استفادة العملاء تنمويًا وتعليميًا .. وإشراكًا فعالاً

للمشاهد فى الحدث ليصبح شخصية فاعلة مؤثرة ، والمشاهد شريك فاعل فى لعبة الاشتباك السيكودرامى.

التوتر *Tension*

التوتر شعور ودافع وسلوك .. شعور يحسه الإنسان نتيجة مثير خارجى أو ذكرى لا شعورية يثيرها ويستدعيها إلى سطح الشعور مثير خارجى نتيجة ارتباطها الشرطى بحدث اقترن فى اللاشعور .. وهو دافع لأن الشعور به يوجه سلوكيات الإنسان نحو التعبير عنه، أو التخلص منه، أو محاولة عدم إظهاره أمام الآخرين، خاصة إذا كان التوتر المستدعى نتيجة حدث مخجل أو مؤلم .. وهو أسلوب ناتج من الدافع. هذه الديناميكية التوترية يرى إيريك موريس أنها - وفقًا للقاموس - فعل تمدد أو شد، أن يكون الإنسان مشدودًا لدرجة التصلب ، حالة من الضيق، والشد العقلى، والقلق العصبى.

إنها حالة تظهر نفسها بطرائق مختلفة كثيرة .. ربما تكون شدًا للعضلات فى أجزاء مختلفة من الجسم : خلف العنق، الأكتاف ، اليدين ، الذراعين ، أو فم جاف ، أو إحساس بالعرق فى الراحتين ، ارتعاش اليدين ، صعوبة فى التنفس ، ضغط فى الصدر ، وقد يشعر الممثل بعدم ارتياح بشكل زائد ، أو بحيرة وارتباك.. تلك هى أعراض التوتر الجسمى .

والتوتر العقلى يؤثر فى تفكير الممثل ، فهو يعانى إما تراكم الأفكار ، وإما غياب التفكير ، وإما عدم القدرة على التفكير فى أى شىء ، فهو يشرد ويتصلب ، العينان خاليتان، مذعورتان ، هناك شد حول الرموش، وعادة ما يحدث التوتر الجسمى والعقلى معًا ، وكلا الحالتين تعوق الممثل وتجعله عاجزًا على المسرح ، قاصرًا عن أن يكون متأثرًا أو مستجيبًا ، وغير قادر على الأداء بشكل متمكن (٥ : صـ ٧٧). وللتوتر وظيفة إيجابية عندما يقوم الممثل المقبل على الاشتباك بكبحه وتنظيمه بصورة تجعل الممثل مهتمًا وجادًا، أما إذا لم ينجح الممثل فى قيادة التوتر، فإن ذلك يمكن أن يؤثر سلبًا فى فاعلية الاشتباك.

الاتصال *Communication*

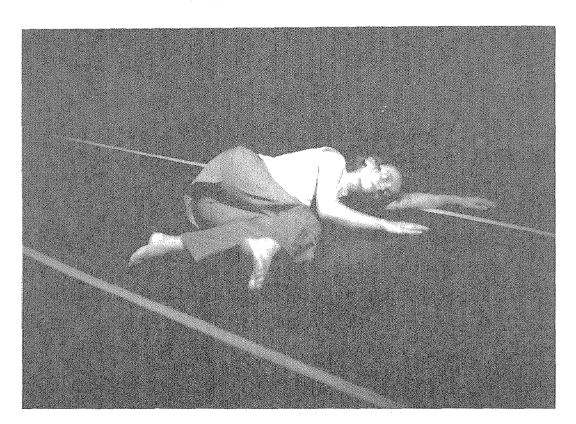
الاتصال عملية اجتماعية تتم فى المجتمع من خلال تفاعل الأفراد والجماعات (٦ : صـ ١٢).

والاتصال فى علم النفس هو نقل انطباع أو تأثير من منطقة إلى أخرى دون النقل الفعلى لمادة ما. ويشير ذلك إلى إمكانية نقل انطباعات من البيئة إلى الإنسان وبالعكس ، أو من فرد إلى آخر (٧ : ص ٦٠). والاتصال فى الإعلام هو بث رسائل واقعية أو خيالية موحَّدة على أعداد كبيرة من الناس يختلفون فيما بينهم من النواحى الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والسياسية، وينتشرون فى مناطق متفرقة [٨]. والاتصال فى المسرح علاقة تفاعلية تأثيرية بين مرسِل يمثله الممثل، حاملاً أفكار المؤلف، ورؤى المخرج، ومستقبل يمثله المشاهد الذى يتلقى. أما الاتصال فى السيكودراما الاشتباكية فهو علاقة اتصالية تبادلية تأثيرية ، يتبادل فى أثنائها الطرفان التفاعل والتأثير ، ويتبادلان دورى المرسِل والمستقبل .. وسوف نتعامل مع التفصيلات التفاعلية الاتصالية معرفيًا وتطبيقيًا فى الصفحات القادمة.

التواصل الاجتماعى *Social Communication*

يعبر التواصل بين الأشخاص أو الجماعات عن انتقال للمعنى الخاص بالأفكار، أو الإرادات، أو المشاعر، أو العواطف ، وكل تواصل يستعمل إشارات ولغة، لذلك يمكن اعتبار التواصل البشرى نتيجة العملية التى تحول شيئًا لا يمكن قسمته إلى شىء مشترك. والتواصل الاجتماعى تعبير عام يتناول كل أشكال العلاقات الاجتماعية التى تتضمن وجود مشاركة واعية للأفراد أو الجماعات ، ووسائلها كل أشكال التخاطب والتعبير (٣ : ص ١٦٦).

وأبرز ما يعنينا فى مصطلح التواصل الاجتماعى المعنى الخاص بتحويل شىء لا يمكن قسمته إلى شىء مشترك ، وهو أبرز أهداف الاشتباك السيكودرامى بين الممثلين والمشاهدين.



فى المسرحية السلوفينية "حمم بركانية" .. وعى بضرورة التناغم بين مضامين الرسالة، خاصة على المستوى البصرى من خلال المساحة المستعدة لاستقبال التناغمات اللونية والتعبيرات الحركية .. تأمل تلك اللقطة من أحد المشاهد .. مساحة سوداء تداعبها إضاءة خافتة الصوت مع مصدر إضائى آخر أكثر سطوعًا ، وتعبير حركى من خلال تشكيل يتميز بالوضوح التعبيرى.. الوسائط الاتصالية البصرية متناغمة لتحقيق العملية الاتصالية ، وتوصيل الرسالة، والتواصل مع المشاهدين ليتواصلوا على المسرحية.

التغيير الاجتماعى *Social change*

التغيير هو عملية الانتقال من حالة إلى حالة أخرى، أما التغيير الاجتماعى يعنى أن التنظيم الاجتماعى أو الحياة الاجتماعية تنتقل من حالة إلى أخرى ربما تكون أفضل .. وللتغيير الاجتماعى عدة مستويات :

- تغيير يصيب سطح البنية الاجتماعية.
- تغيير فى المؤسسات.
- تغيير على مستوى التنظيم الاجتماعى.
- تغيير على مستوى نماذج السلوك أو الأخلاق أو المواقف.
- تغيير يصيب الثقافة والنماذج الثقافية.

وعالم الاجتماع يتعامل مع مفهوم التغيير الاجتماعى من موقع محايد، أى إنه لا يعطى قيمة سلبية أو إيجابية للتغيير الاجتماعى ، لكن علماء الاقتصاد والسياسة والأخلاق يعطون للمفهوم صفة الإيجابية أو السلبية بالعلاقة مع الأهداف الأخيرة لعلومهم، فالتقدم فى السياسة ، والنمو فى الاقتصاد هدفان إيجابيان ، فى حين أن التراجع والتخلف حالتان سلبيتان فى العلوم نفسها (٣ : صـ صـ ١٣٩، ١٤٠). ونود الإشارة إلى أن عملية التغيير فى الاشتباك والسيكودرامى تعنى ما يمكن أن يحدثه كل من الممثلين والمشاهدين من تغييرات إيجابية فى أساليب التفكير ومفاهيم العلاقات كل طرف فى الآخر.

وعمليتا الاتصال والتغيير لازمتان لتحقيق الاشتباك الإيجابى بين المؤدين المسرحيين وبين المشاهدين .. وتعتبر عملية الاتصال عبر ديناميكية حدوثها مقدمة لإحداث التغيير المطلوب. وفى خلال لقاءاتنا على الصفحات التالية ، سنتعرف الكيفية الديناميكية للعملية الاتصالية، وعلاقتها بتقنيات السيكودراما.

التقدم الاجتماعى *Social prgress*

ويتضمن هذا المصطلح فكرة تحرك المجتمع نحو أوضاع أفضل من الأوضاع السائدة .. والتقدم الاجتماعى يشترط وجود تقدم اقتصادى يفسح فى المجال أمام تحسن مستوى المعيشة .. وقد يتم التحسن فى العلاقات الاجتماعية، وقد يتم فى المجتمع ككل .. وبما أن المجتمع عبارة عن بنية متكاملة فى حالة تحول

دائم ، وبما أن التحول يتم عبر عمل عناصر البنية المذكورة التى تعمل أحيانًا فى اتجاهات متضادة ، فإن التقدم الاجتماعى نادرًا ما يكون منسجمًا ومتناغمًا ، إنه يتم غالبًا وسط التوترات الاجتماعية والصراعات الأيديولوجية ، والتفاوتات الثقافية .. ومن الصعب الوصول إلى مفهوم مشترك لهذا التقدم لدى كل الفئات الاجتماعية التى يتكون منها المجتمع؛ لأن الإنسان يحكم على التقدم الاجتماعى من خلال القيم التى يؤمن بها ، والثقافة التى يملكها ، والحضارة التى يعيش فى إطارها (٣ : صـ صـ ١٤٢، ١٤٣).

ومع أن المسرح ، باعتباره أحد الأنساق الفرعية فى النسق المجتمعى العام ، يمكن أن يتأثر بالتوترات الاجتماعية ، والصراعات الأيديولوجية ، ورغم نسبية تلقى الأعمال المسرحية طبقًا للتركيبة الفكرية والثقافية والخبرات الاجتماعية والنفسية ، يمكن للمسرح أن يلعب دوره لتحقيق التقدم الاجتماعى عبر تقديم المنظومة المعرفية والعلاجية والترفيهية والتعليمية والوقائية. ولأن الفردية سمة إنسانية علينا قبولها وتقبلها، تظل الفروق الفردية عاملاً مهمًا فى مدى نجاح المسرح فى رحلة تحقيق الأهداف ، وعلينا الاعتراف بنسبية التأثير ، ومن ثم نتقبل نسبية التغيير والتقدم متجاوزين أوضاعًا إلى أخرى أفضل.

التقنية *Technical*

التقنية هى مجموع القواعد العملية المحمولة عبر اللغة ، واليد ، والأدوات من أجل ممارسة الأنشطة الإنتاجية .. وهى الاستعمال العقلانى والعملى للموارد الطبيعية من أجل إشباع الإنسان .. وهى مجموع الطرائق الخاصة بالعلم أو الفن أو الحرفة بهدف الحصول على النتيجة المحددة ، مع أفضل مردود ممكن .. وهى المعرفة العملية التى تتيح استعمال الطبيعة ، قبل أن تكون المعرفة العملية التى تتيح الخلق والاستعمال العقلانى الخاص بالأدوات والتقنيات التى يكون موضوعها الإنسان فى مستوييه النفسى والاجتماعى تستخدم فروعًا علمية متنوعة للوصول إلى التأثير النفسى والتكييف الاجتماعى (٣: ١٤٧، ١٤٨).

ويعنينا استخدام التقنيات السيكودرامية عبر العملية الاتصالية فى أثناء الاشتباك مع المشاهدين ، ذلك الاشتباك الذى نستخدم فيه عدة تقنيات تحمل مجموعة من الرسائل ذات المضامين التى تسهم فى فتح قنوات الاتصال بين المبدعين والمشاهدين تحقيقًا للتواصل والتفاعل ، فى محاولة لتحقيق التغيير



الاجتماعى والتوصل إلى التقدم الاجتماعى، إضافة إلى الجوانب العلاجية ، سواء التلقائية أو الموجهة ، والوظيفة الترفيهية التى تؤديها العناصر السمعية والبصرية للعرض المسرحى.

الكينونة *Being*

تحدث إيريك موريس فى كتابه "لا تمثيل من فضلكم" عن الكينونة مؤكدًا أنه لم يخترع هذا المصطلح، لكنه نتج من عشرات التدريبات التى قام بتدريسها لكثير من طلابه فى الفصول التدريبية.

ويرى إيريك أن الكينونة هى حالة تعمل على تحقيقها لكى "تكون". يجب أن تكتشف ما تحسه، وتعبر عنه بشكل كلى.. دع قوة دافعة تقود إلى أخرى بلا إعداد عقلى، متضمنة كل ما يحدث؛ المقاطعات، التداخلات، وكل ما يسبب تشتيتًا، يجب لهذه العناصر أن تكون متضمنة فى السلوك، لا تفعل أكثر أو أقل مما تحسه.

الكينونة هى المجال الوحيد الذى تستطيع أن تخلق منه واقعًا أصيلاً. والشىء المثير فى تحقيق "الكينونة" بنجاح على المسرح، هو أنها تبرز واضحة مثل المنارة فى الليل، فالممثل يجلب لعمله تفرده الذاتى، الذى لا يمكن إنكاره، ويتخذ العمل سمة شخصية ذات نسيج لا يقارن بأى شخص، أو أى شىء آخر، وهو شىء لا يمكن التنبؤ به بالنسبة إلى الممثل، فهو ملىء بالإلهام والمفاجآت التى تمحو التوقعات التقليدية، وبه إحساس حاد بانطباع المرة الواحدة، الذى يجعل الجمهور فى الواقع يصدق أنه يحدث هنا والآن لأول مرة على الإطلاق، لأنه بطريقة ما هو كذلك بالفعل (٥: ص ٣٠).

وننضم إلى موريس فى تأكيده الكينونة التى تميز كل ممثل ليكون هو ويكون ما يحسه، لكننا نضيف كينونة المشاهد فى العروض الاشتباكية السيكودرامية ليكون هو أيضًا ذاته، وما يدركه، وما يحسه، وما يريد أن يعبر عنه، أى الكينونة لدى الطرفين هى متعة أن تكون أنت .. أنت.

الإدراك الحسى *Sensory Awarfness*

حقيقة منطقية يؤكد عليها إريك موريس .. أن حواسك الخمس، هى أبوابك للإدراك الحواسى، من خلال هذه الأبواب يأتى كل شىء أثر فيك طول الوقت،



وأنت عبارة عن المجموع الكلى لهذه الأشياء. إن معرفة كيف تعمل كل حاسة من حواسك، بشكل فردى وشخصى، تزيد من اتساع أبوابك المفتوحة، وتعلمك أن ترى حواسك من خلال عملية خلاقة...

وحواسك الخمس هى:

١ - البصرية Visual .. كل شىء تراه.

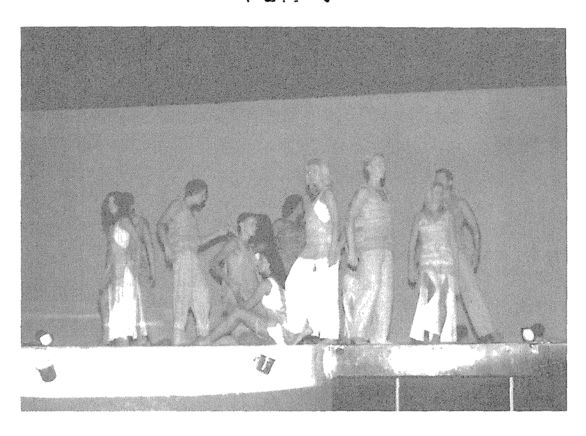
٢ - اللمسية Tactile .. الشعور ولمس كل شىء يتصل بجلدك

٣ - السمعية Auditory .. السمع

٤ - الشمية Olfactory .. الشم

٥ - التذوقية Gustatory .. التذوق (٥: ص ١٢٠).

وإذا كان موريس يعنى توظيف الممثل لهذه الحواس .. فللمشاهد فى العروض الاشتباكية السيكودرامية الحق فى ممارسة هذا التوظيف؛ لأنه مشارك فعال، وليس مجرد طرف سلبى يتلقى ، ويكتفى بما تلقاه ويرحل.



مسرحية من لاتفيا بعنوان "من فجر إلى فجر"، تضمنت استعراض مجموعة من التشابكات النفسية بين الشخوص .. قد تداعب ملامح مشابهة لدى بعض المشاهدين .. قد تدفع بعضهم إلى إعادة ترتيب أوراقه النفسية .. قد تسهم فى تخليص بعضهم من بعض المكبوتات النفسية لكن بدون اشتباك .. فى حين يسعى مسرحنا الاشتباكى السيكودرامى إلى تحقيق هذه الإنجازات الدرامية النفسية من خلال اشتباك حقيقى بين الممثلين والمشاهدين.

سيكودراما الأداء وفن الاشتباك مع المشاهدين

المسرح مثل مختلف الممارسات الإنسانية الحياتية المنحوتة بالفعل الإنسانى، نتاج حاجة نفسية.. والممارسة المسرحية، إبداعًا كانت أو مشاهدة، استجابة لحاجات نفسية لدى الإنسان المبدع، ولدى الإنسان المشاهد.. والإنسان الفنان المبدع يشبع حاجاته النفسية عندما يتوجه إلى الإنسان المشاهد المبدع، الفنان يفرغ إبداعاته مشبعًا قائمة من الرغبات، والمشاهد يتلقى إبداعات الفنان محققًا قائمة من الرغبات، قد تشتعل الخلافات حول مدى ومساحة ونسبية الإشباعات والنجاحات والإبداعات، وتحقيق الرغبات، لكن تظل العملية الاتصالية بين المبدعين - الفنان والمشاهد - لعبة متعة وفرجة وتسلية وعلاج.

تختلف قوالب التأليف، وتتنوع مناهج الإخراج، وتتعدد مدارس التمثيل، ويظل البعد النفسى صديقًا مقيمًا فى جميع القوالب ومختلف المناهج وكل المدارس.

تأمل أعضاء فرق العمل المسرحية فى أثناء الإعداد لمسرحياتهم.. لا شعوريًا تنطلق عشرات الجمل الحوارية متنوعة الصياغات، مختلفة التراكيب، متعددة الأشكال والمصطلحات، لكنها تحمل معنى واحدًا.. إرضاء الجمهور.. عندما يريد المؤلف إقناع المشاركين بجملة، بكلمة، بمنولوج، بمشهد، بفكرة، يؤكد ثقته من تقبل المشاهدين لها. عندما يريد المخرج إقناع ممثليه وطاقم فنييه بفكرة حركية، بجملة إضاءة، بتشكيل حركى، يؤكد حسن تلقى المشاهدين لإبداعاته.. حاجات نفسية لدى المسرحيين تسعى إلى إرضاء حاجات نفسية لإرضاء المشاهدين.

و.. ليس هناك فعل مسرحى بدون دافع نفسى، وليس هناك عنصر مسرحى بدون شاحن نفسى، وليس هناك أداء مسرحى بدون شحن نفسى.

الاتصال

أهمية الاستيعاب النظرى وطاقة التطبيق الأدائى

يؤكد المنظرون أن أى نشاط بين اثنين أو أكثر يُمارس من خلال عملية الاتصال، وأؤكد أن عملية الاتصال تتم بين الإنسان وذاته قبل أن تحدث بين الإنسان ومختلف الأنساق التى يتعامل معها مجتمعيًا.

وتخضع العملية الاتصالية للمرحلة العمرية وأساليب التربية والتنشئة الاجتماعية وانعكاساتها على تشكيل الملامح النفسية للإنسان بالاشتراك مع مختلف الخبرات التى يتعرض لها الإنسان فى علاقاته وممارساته الحياتية.

والاتصال الذاتى يتم عبر حوار الإنسان مع نفسه، تقييم خطواته، تحديد أهدافه، تحليل سلوكياته، دراسة قراراته، وهنا يكون الإنسان ممارسًا لدورى المرسِل والمستقبل فى أثناء ممارسته لذلك الحوار الاتصالى الذاتى.. واتصاله بالآخرين لا يمنعه من ممارسة الاتصال الذاتى، بل من الممكن أن يمارس الاتصال الذاتى فى الوقت نفسه الذى تتم فى خلاله عملية اتصاله بالآخرين.. وما تقييم الرسائل الصادرة عن المرسلين وتحليلها لإعداد رسالة تنطلق من الإنسان المستقبل ليصبح المرسل، إلا نوع من أنواع الاتصال الذاتى.

ويرى كثير من المنظرين أن الاتصال ظاهرة اجتماعية، وهو نتاج تفاعل الأفراد والجماعات، ويتحقق هذا التفاعل من خلال أنماط متعددة، فقد يكون هذا التفاعل وجهًا لوجه، وقد يحدث عن طريق وسيط. كما يشير الاتصال إلى العلاقة التى تتكون بين الأفراد داخل نسق اجتماعى معين، ويصير التفاعل بين طرفى الاتصال رسالة، قد تكون فكرة فى مجال مشترك بين طرفى الاتصال.

وتتضمن عملية الاتصال خمسة عناصر هى:

١ - المرسِل: الذى يتحدث أو يتحرك مطلقًا الرسالة.

٢ - المستقبل: الذى يتلقى الرسالة اللفظية أو الحركية.

٣ - الرسالة: وهى الفكرة أو المعنى أو المضامين التى يطلقها المرسل.

٤ - الوسيلة: الحركية أو اللفظية التى يطلق بها المرسل رسالته.



٥ - رد الفعل: الناتج من تأثير الرسالة فى المتلقى وما يفعله ليرد عليها.

وتتأثر الرسالة فى عملية الاتصال بدرجة الصوت، ومستوى النبرات، وحركة الجسم.

وقد يحدث أن تواجه الرسالة المتبادلة بين الأفراد بسوء الفهم نتيجة اختلاف الفئات العمرية بين المرسل والمستقبل - سواء العمر الزمنى أو العمر العقلى - أو المواقف والخبرات السابقة - سواء الخبرات بصفة عامة، أو تلك الخبرات السابقة مع الشخص نفسه، أو اختلاف قدرات الأفراد على استيعاب وفهم مضمون الرسالة، أو بسبب قصور فى قدرات المرسل اللغوية والحركية التى تساعد على توصيل الرسالة (٢: ص٣١).

والتركيبة السيكودرامية عندما نتعامل معها فى فن الأداء والاشتباك مع المشاهدين تحمل سمات عملية الاتصال، والجانب التطبيقى لما ورد فى نظرية الاتصال، خاصة أسلوب تبادل الأدوار، وأسلوب مناجاة النفس، وأساليب أخرى عديدة، نعرض تفاصيلها عندما نناقش تقنيات الاشتباك مع المشاهدين.

ديناميكية عملية الاتصال

وتحمل الرسالة - وهى أساس عملية الاتصال - فكرة تمر من خلال قنوات اتصال، وتبدأ الرسالة بفكرة فى العقل لفرد يشترك مع آخر، أو آخرين فى مقابلة، وهذه الفكرة تترجم إلى كلمات تعبر عن خبرة، ثم تمر بعد ذلك بعمليات استرجاع للمعلومات السابقة، والمرتبطة بمضمون الرسالة، وقد يختار المستقبل / المتلقى جزءًا من الرسالة، وقد لا يتقبل جزءًا آخر، ولكل إنسان رؤية فى تفسير الرسالة كما يفهمها ويربطها بخبراته السابقة، ثم يُعد للرد على هذه الرسالة (رد الفعل). وهو عند القيام بالرد، يضع فى اعتباره مضمون الرسالة التى سيرسلها، ثم يختار الأسلوب ووسيلة الاتصال، ثم يضع فى اعتباره أثر رد الفعل على الطرف الآخر، ونتائج رد الفعل، ويختار منه ما يؤدى إلى النتيجة التى يرغبها، وهذا يشير إلى اختلاف الاستجابة من فرد إلى آخر (٩: ص١٣٣).

وتتم الدورة الاتصالية من خلال الخطوات التالية:

الخطوة الأولى: انطلاق فكرة أو خبرة فى عقل فرد (مرسِل) يحاول وضع صياغة مناسبة لها بالصورة التى تسمح بإرسالها إلى من يريد (مستقبل).

الخطوة الثانية : وضع الصياغة اللفظية أو التحديد الشكلى لتلك الفكرة أو الخبرة من خلال ألفاظ ورموز مفهومة، أى البناء اللغوى والحركى للفكرة.

الخطوة الثالثة : يقوم المستقبل بتفسير الرسالة، ومحاولة إدراك معانيها أو فك رموزها، ويفترض أن تصبح الرسالة واضحة فى ذهن المستقبل / المتلقى.

الخطوة الرابعة : قد تكون استجابة (المستقبل / المتلقى) سلبية، وقد تكون إيجابية، وهنا يتحدد مدى قبول أو رفض المستقبل للرسالة التى أرسلها المرسِل.

الخطوة الخامسة: يقوم المستقبل بعملية التغذية العكسية أو رجع الصدى، والأصداء الراجعة تلك تمثل رسالة يقوم المستقبل بإرسالها إلى المرسل الذى يستقبلها ويفك رموزها، ويرسل رسالة أخرى من جديد (٦: ص ص ٢١ - ٢٣).

ويمكن اعتبار العرض الاشتباكى السيكلودرامى مقابلة اتصالية يتم من خلالها التغيير المتبادل، حيث يقوم الطرفان - الممثل والمشاهد - بالإرسال والاستقبال.

التخمة السيميولوجية والتشويش على الرسائل الاتصالية

لكى تحصل الرسالة المسرحية على حق اللجوء إلى عقل ومشاعر المتلقى/المستقبل، على المرسل إيجاد التناغم المقنع بين دلالات مضامين الرسالة ومستويات الأداء الصوتى، والمكياج النفسى الذى يلون ملامح الوجه، وحركة الجسم؛ حتى لا تصل الرسالة مضطربة أو مشوشة.. هذا عن المرسِل الممثل.. أما المرسل / المخرج، فعليه عدم المبالغة فى تقديم الرموز المزعجة للمتلقى حتى لا ينصرف عنها ويهجرها، وعلى المرسِل / المؤلف التخلى عن الجمل الحوارية المركبة - الصياغة والأفكار - واجتناب استخدام المصطلحات الصعبة والغامضة التى ترهق المستقبل سعيًا إلى تفسيرها.. الدور نفسه لا بد أن يتبناه مختلف الفنيين المسئولين عن مختلف عناصر العرض المسرحى حتى لا يصاب العرض بالمبالغات البصرية المرهقة للمتلقى / المستقبل، خاصة إذا كان المخرج من مشجعى استخدام أدوات تكنولوجية سمعية وبصرية يمكن أن تصيب المشاهد بما أسماه "جيم كولينز" فى كتابه "ثقافة غير مألوفة" التخمة السيميولوجية، من كثرة التعرض لرسائل متنوعة ومتضاربة تتدفق وتتقاطع، ويمكن أن تفقد المتلقى متعة المشاهدة، وتمنعه من التواصل مع العرض.

وتشير د. نهاد صليحة إلى تدخل درجة التقدم التكنولوجى فى المجتمع فى تحديد الظرف التاريخى لعملية الاتصال المسرحى، موضحة أنها تتيح عددًا من وسائل الإرسال المؤثرة فى المتلقى المسرحى مثل الصورة المكبرة، أو الشريط السينمائى، أو أشعة الليزر، أو الديكورات المميكنة، لكنها من ناحية أخرى قد تتصدر العرض، فتعوق الاستقبال، وتتحول الرسالة إلى مجرد الإبهار، كما قد تضعف من عنصر التجاوب البشرى الدافئ بين الممثل والمشاهد، فتقترب بالمسرح من السينما، فيفقد جزءًا من خاصيته المميزة، وهى حضور الأنا والنحن فى الآن وهنا، أى حضور المرسِل والمتلقى / المستقبل فى موقف حوارى آنى (١٠ : ص١١٥).



فى المسرحية المصرية شهر زاد .. تنوعت الإشارات، وتعددت العلامات البصرية التى تحمل عشرات الرسائل .. تأمل لقطة من مشهد ، الخلفية مجموعة من المناظر المزدحمة بالألوان والحركة ، فى المستوى الثانى العلوى مجموعة من العازفين المتسمين بالصخب اللوني والسمعى .. المستوى التالى يتضمن ممثلين فى أكثر من تعبير حركى، وكذلك آخر مستوى ، وفى الخلفية أيضًا مجموعة من الصور ، العلاقة بين ما يحدث على خشبة المسرح، والمشاهد علاقة تشوش؛ لأن الصورة متخمة سيميولوجيًا، مما يؤثر فى العلاقة الاتصالية، ويشكل عبئًا سيكودراميًا يرهق المشاهد.

وأتفق مع د. نهاد صليحة فى جزء من وجهة نظرها، وهو المتعلق بالتأثير السلبى للتخمة التكنولوجية فى العملية الاتصالية المسرحية، لكنَّ قليلاً من هذه الوسائط يُصلح العرض، فيحقق الإبهار غير المؤثر سلبيًا فى العملية الاتصالية، ويحقق المتعة البصرية، ويسهم فى توصيل الرسالة، على أن يكون بالقدر الذى يحتفظ بمساحة الدفء بين الممثلين والمشاهدين، خاصة فى العروض المسرحية الاشتباكية التى نحتاج فيها إلى تلك المساحة الدافئة، وفى الوقت نفسه نحتاج إلى قدر من الإبهار والاستخدامات التكنولوجية - لو تيسرت - حتى لا يصبح العرض الاشتباكى مجرد مناقشات مرهقة.

وترى د. نهاد صليحة أن روح المسارات النقدية الحديثة هى روح تشكك ومساءلة، وفحص وتحليل وتقييم لكل الفرضيات الموروثة، وفى هذا السياق الفكرى العام، لم يكن غريبا أن نجد من ينظرون إلى التجربة الفنية من منظور جديد، أى باعتبارها عملية معرفية اتصالية، أيديولوجية صراعية، فى موقف تاريخى محدد، وهى عملية على المبدع فيها أن يتنازل عن عرشه الموروث، باعتباره خالقًا للمعنى، وأن يتقبل دورًا أكثر تواضعًا، وهو دور المرسل، الذى لا تضمن له قصدية الرسالة، وكفاءة صياغتها وبثها، تحققها دون تحوير أو تغيير، وأن يتقبل أيضًا أن إبداعه ليس نقيًا، أى ليس خلقًا خالصًا، فمادة تشكيلة الفنى ليست بريئة من المعنى والأيديولوجية، كما أن سياسته فى تشكيلها مثقلة بالشفرات.. أمام المستقبل. أما المستقبل فى هذه العملية الاتصالية الصراعية، فعليه أن يقبل دورًا أكثر عناءً أو إيجابية، فيدرك أن فهمه وتفسيره للتجربة الفنية، يعتمدان - إلى حد كبير - على كفاءته الثقافية والفنية، وتمرسه بالفنون، وقدرته المعرفية على إنشاء المعنى، من خلال مشاركته فى ملء فراغات النص، وتفسير الرسالة المنبثة إليه من خشبة المسرح، بل تفكيكها أيضًا.

ولا أجد أية مشكلة فى بذل العناء والجهد العقلى لكى يتلقى المشاهد العرض المسرحى الملىء بالشفرات. وقيام المشاهد بعمليات التحليل والتفسير والتفكيك، من أهداف العملية الاتصالية المسرحية، فلا ترحيب بالمشاهد السلبى الذى يجلس لتلقى أحداث مسرحية لا تستفزه، ولا تداعب مناطق التفكير والتحليل والربط والتفسير. وأختلف مع د. نهاد صليحة فى نظرتها إلى العملية الاتصالية بين المتلقى / المستقبل والممثل / المرسل على أنها أيديولوجية صراعية، وأجدها علاقة إيجابية، رغم ما يمكن أن يوجد فيها من تناقضات واختلافات فى الرؤى



ووجهات النظر بين طرفى العملية الاتصالية التى أجدها أبسط من السياق التعقيدى الذى صاغته د. نهاد صليحة، والمسألة ليست مقصورة على مطالبة المبدع بالتنازل عن عرشه، أو مطالبة للمشاهد بدور أكثر عناءً، العملية الاتصالية المسرحية أكثر إمتاعًا من هذه الرؤية التشاؤمية.

وتعتب د. نهاد صليحة على المهتمين بالمسرح، والمتخصصين فى الدراسات المسرحية غض الفكر عن الدراسات التى تتناول عملية التلقى، وعلاقة الممثلين بالمشاهدين، وترى أن الدراسات والأبحاث المسرحية تمركزت حول العملية الإبداعية، أو الجوانب النقدية والتاريخية للظاهرة المسرحية، أو الأطر والنظريات النقدية، والاتجاهات النقدية المواكبة لها، وتجاهلت تمامًا - أو كادت- جوانبها المعرفية والسوسيولوجية. ورغم كثرة الدراسات العلمية التى تتناول المسرح العربى، لا توجد سوى قلة نادرة من الدراسات التى تطرقت إلى عمليات التلقى والتواصل فى الفعل المسرحى. ورغم كثرة ما كتب من مقالات وتأملات حول أزمة المسرح، وظاهرة انصراف الجمهور عنه، لا توجد دراسات علمية لجمهور المسرح باستثناء الأبحاث التى طرحت فى ندوة الجمهور والمسرح التى عقدت فى الكويت منذ بضع سنوات، وطبعت بعدها فى كتاب. ورغم قيمة ما قدم فى تلك الندوة من إسهامات، فقد تركز البحث والحوار حول المعوقات التى تحول دون تحقق موقف التلقى والاتصال المبدئى فى العملية المسرحية، ولم يتطرق إلى فحص موقف الاتصال ذاته، وآليات الإرسال والتلقى. ومع أن الندوة الفكرية التى واكبت إحدى دورات القاهرة للمسرح التجريبى تطرقت إلى موضوعات حيوية ومهمة، مثل علاقة الأشكال الفنية بالوضع الحضارى، والخلفية الثقافية، وحركة التغير الاجتماعى، إلا أن الجدل كان دائمًا يتخذ مجرى سياسيًا واضحًا يتلخص فى علاقة الفنان أو المبدع بالسلطة، وهكذا غابت عملية التلقى عن ساحة الجدل والنقاش، كما غاب المتلقى باعتباره عنصرًا فاعلاً فى إنتاج الدلالة والقيمة فى العملية المسرحية (٧ : ص ص ٩٣، ٩٤).

وإن كان لنهاد صليحة الحق فى الحصول على قبولنا لما أعلنته حول أهمية تحليل العملية الاتصالية بين الفنان أو المبدع وبين المتلقى، وإذا كنا نؤيدها فى وجود قلة نادرة من الدراسات التى تتناول عمليات التلقى والتواصل، نؤكد لها أن مئات المقالات التحليلية النقدية للعروض المسرحية تهتم بتحليل العملية الاتصالية، وأعتبر قلمى أحد أبرز الأقلام النقدية المسرحية المهمومة بتحليل

العلاقة بين المبدع وبين المتلقى. وفى مقالاتى ودراساتى النقدية المسرحية، أهتم بإبراز تأثير المرسل / العمل المسرحى على المستقبل / المتلقى، وقدرة الرسالة / المسرحية على التواصل مع المستقبل / المتلقى، ومضامين الرسالة، ومدى مراعاة العمل المسرحى لطبيعة الجمهور الثقافية والبيئية والاجتماعية، ومدى نجاح العملية الاتصالية، وقياس ردود أفعال المشاهدين، ورصد العلاقات التفاعلية بين المرسل والمستقبل.. ولعلنا فى هذه الدراسة نقدم جهدًا إيجابيًا عبر الرصد التحليلى لدور السيكودراما فى تحقيق التواصل الإيجابى بين المرسل والمستقبل، والتعامل مع المتلقى على أنه الطرف الفعال فى العملية الاتصالية، فهو شريك فيها منذ لحظة الإعداد حتى ينتهى العرض المسرحى الاشتباكى.

وأود أن أذكر أستاذتنا بمجموعة الدراسات الميدانية التطبيقية التى أجريتها حول تأثير العروض التجريبية فى تشكيل فئات جماهيرية تجيد تلقى هذا المسرح المختلف، ودراسات كيفية تلقى المشاهدين غير المتخصصين لعروض المهرجان التجريبى، وقد أوضحت هذه الدراسات التطبيقية وجود فئات عمرية ومهنية لم نكن نتصور أن يكون لها أى اهتمام بالمسرح التجريبى.

العرض المسرحى ملتقى العملية الاتصالية

تفضل آن أوبرسفيلد Anne Unersfeld استخدام كلمة "مُصَدِّر" (بضم الميم وتسكين الصاد وكسر الدال) إشارة إلى من يصدر الرسالة المسرحية، والمصدر عند أوبرسفيلد توازى المرسِل عند علماء الاجتماع ومنظرى ومطبقى نظرية الاتصال.

ولا نجد فرقًا بين الدلالات الصادرة عن المصطلحين "مرسِل - مُصَدِّر".

لكن دعونا نتفق على مصطلح مرسِل، لأن المرسِل أحد طرفى العملية الاتصالية، يرسل رسالة، وهذا السلوك أفضل من إصدار رسالة، فعندما نقول، "يقوم المرسل بإرسال رسالة مضمونها..." .. فهذا أفضل من قولنا "يقوم المصدر بإصدار رسالة" .. وعندما نقول إن الممثل مصدر تجمعه علاقة بالمستقبل أو المتلقى الذى سوف يتحول إلى مصدر بعد تلقى إصدار أو رسالة المصدر الممثل، تنحاز الأقوال إلى جوانب اقتصادية أو سياسية تتعلق بمصدر القرار.. إذن .. لنتفق على استخدام مرسل.. ونتعرف الرأى الذى تقدمه أوبرسفيلد فى كون العرض المسرحى ملتقى للعملية الاتصالية.. تقول "العرض ملتقى اتصال، فهو يعد ممارسة دلالية، وبصفته تلك فهو يعد ممارسة اجتماعية اقتصادية، حيث إن المُصَدِّرين / المرسلين تجمعهم علاقة إنتاج، سوف ندرك صداها حتى على مستوى الرموز".

والممثل من وجهة نظر آن أوبرسفيلد كائن بشرى يتلخص دوره داخل عمله فى صنع العلامات، وتحويل ذاته إلى علامات، إلا أن هذا التحويل، لا يمكنه أن يكون تحويلاً تامًا، لأن هناك دومًا جزءًا يظل غير مكتسب لمعنى، ومن هنا، تصبح العملية المسرحية عملية تحويل الكائن البشرى إلى نسق سيميائى.

ومثل جميع العناصر المشهدية، يعمل الممثل خلال محورين:

الأول: يتدخل فى القصة المتخيلة، ومن ثم يحيل إلى الحضور ما ليس هناك، أو ما هو غائب.

الثانى: يسلم نفسه - على خشبة المسرح وأمامنا - إلى نشاط مادى فى حضور أناس آخرين، وهو نشاط تنتمى طبيعته إلى العرض.. ويتداخل نسقا العلامات الناتجان من هذين الفعلين، بل يتضافران فى إدراك المتفرج الذى يرى- خلال عملية تبادلية - فى ابتسامة ما ابتسامة شخص محدد. وبتأمل أنماط العلامات التى يقدمها الممثل نجد أنه يؤدى عدة أنماط.

١ - علامات مقصودة:

- إما نابعة من أداء لا واع يسعى إلى توصيل مضمون فكرى أو عاطفى، مثل الخطاب البلاغى، أو توصيل رسالة، أو العمل على إقناع أحد أو إغرائه أو تهديده.
- وإما نابعة من علامات مشفرة مسرحيًا، كالكلمة الملقاة، أو العبارة، أو الإيماءة المسرحية، ومثل الضحكة التى يطلق عليها "ضحكة مسرحية"، أو علامات العاطفة، أو حركات التعبير العصبية .

٢ - علامات غير مقصودة:

- نتاج لا إرادى للممثل، لكنه واع.

٣- علامات ناتجة من أدوار سابقة يعتبرها المتفرج الأسلوب الخاص بالممثل.

٤- علامات واعية (٨ : ص ص ١٧٥، ١٧٦).

ففى مجال الاتصال الأدبى، يكون الوضع بالتقريب على هذا النحو:

- مُصدر / مرسل ، كاتب، رسالة، كتاب (لغة مكتوبة) (ملابسات إنتاج) - متلق / قارئ.

وفى مجال الاتصال المسرحى، يكون الوضع أكثر تعقيدًا كما يلى:

- مُصدر / مرسل (١) كاتب
- مصدر / مرسل (٢) مخرج (ملابسات إنتاج)

ويتم إرسال الرسالة بصورة مباشرة وفورية عن طريق المتلقى فى المسرح أكثر مما يحدث عن طريق القارئ، حيث لا توجد مسافة (بعد) بين الإصدار (مصدر (٢)) والمتلقى.

وترى أوبرسفيلد صعوبة فى عزل الرمز فى العرض المسرحى، مؤكدة - ونؤكد معها - أن أى عنصر فى العرض - ولو كان ضئيلاً - هو جزء فى مجموعة، يستخدم قنوات مختلفة (بصرية وسمعية)، ويصدر عن مصادر مختلفة (الضوء، الفضاء، الديكور، الممثلين، الموسيقيين). وتمييز الرموز التى قوامها الممثل، والرموز التى تحدد الفضاء شىء مهم، ويمكننا أن نميز الرموز ذات القنوات الصوتية مثل (الكلام والموسيقى والأصوات).. والرموز ذات القنوات المرئية مثل (الملابس والديكور والحركة) (١١: ص ص ٢٣ : ٢٧).

شخصيات المشاهدين والعقل الجمعى

أتفق معترضًا ذلك الاعتراض الجزئى الذى لا يسحب من رصيد اتفاقى المعجب بمقولة العالم النفسى المهموم برصد سيكولوجية الجمهور المسرحى جوستاف لوبون Gustave Le Bon .. يرى لوبون أن سمات جماعة من الناس مختلفة تمامًا عن تلك التى يكونها الأفراد، فمشاعر وأفكار الأفراد تأخذ الاتجاه نفسه، وشخصياتهم تتلاشى، والناس المختلفون كأفراد، بمجرد تحولهم إلى جمهور، فإنهم يكشفون عن عقل جمعى Calleetive Mind يجعلهم يشعرون ويفكرون ويتصرفون بطريقة مختلفة تمامًا عن تلك التى كان كل فرد منهم سيشعر ويفكر ويتصرف بها إذا كان فى حالة عزله. الاتفاق المعترض نفسه يتوجه إلى وجهة نظر ب. ف. سكينر B.F.Skinner، "عندما تستجيب مجموعة من الأفراد فى توحد لما يُقدم على المسرح، فعلاقتهم بعضهم مع بعض تتأكد، إذا كان هناك عرض للعنف الذى يجعلنا نرتعد، أو الأسف الذى يحرك مشاعرنا، أو التباهى المبالغ فيه الذى نضحك منه، فيعزز من استجاباتنا أن نكون فى مجموعة تستجيب للشىء نفسه. للحظة نكون جزءًا من مجموعة تتشارك تجربة جماعية، وشعورنا بالأسف والسعادة، الذى ربما نعتقد أنه يخصنا وحدنا لكنه جزء من استجابة إنسانية عريضة".

نعم - كما يرى لوبون - العقل الجمعى الناتج من تجمع مجموعة من البشر يتابعون عملاً واحدًا يجعل الإيحاء السلوكى يسرى فى وجدان هؤلاء فيتصرفون بصورة لا شعورية، خاصة مع ما يتعلق بالضحكات أو التصفيق أو الاعتراض عند تأخر بدء العرض، أو قيام أحد المؤدين بسلوك غير متوقع، لا يتناغم مع الجماليات السلوكية المتوقعة من الوجود فى مسرح.. ورغم الاستجابات السلوكية الظاهرية، مثل الضحك، البكاء، التصفيق، الهتاف، إلا أن شخصيات المشاهدين لا تتلاشى كما يقول لوبون؛ لأن هذا السلوك الإيحائى الجمعى لا يلغى الملامح الأساسية للشخصية، ولا يجعلها تتلاشى، فلا يمكن أن يتنازل إنسان عن ملامحه النفسية، وميراثه الاجتماعى، وتبنيه لقيم وعادات وتقاليد مجتمع، وكلها من الثوابت فى مقابل مساحة زمنية مؤقتة تنتهى بعد ثلاث أو خمس ساعات على الأكثر، حتى الاستجابات العقلية والوجدانية لما يبعثه المرسل / الممثل، تختلف لدى المستقبل / المشاهد باختلاف مرحلته العمرية، وعقيدته، وتراثه التربوى، وملامح بيئته.

هذه التركيبة التفاعلية تتحدى التوحد الذى يراه سكينر دافعًا إلى استجابة مجموعة من الأفراد لما يقدم على المسرح. من الممكن أن يحدث توحد مؤقت، أو جزئى، أو مرحلى، أو نسبى مع الأحداث والشخوص، وهذا يتوقف على الخبرات المختزنة فى لا شعور المتلقى، ومدى ثراء تراثه العلاقى بالارتباطات الشرطية، ومدى توافق أو تضاد ملامح الشخصيات الدرامية، والأحداث المسرحية مع ملامح الشخصيات الحياتية، والأحداث الواقعية الموجودة - زمان والآن - فى دائرة علاقات المتلقى.

والآن.. أترك قلمى يصفق مغردًا أنشودة غنتها "آن أوبرسفيلد " متسائلة.. فى قضية العرض المسرحى، وفى هذا الحدث المتعدد الشخصيات شخصية جوهرية، مع أنها لا تظهر على خشبة المسرح.. وقد لا تعمل شيئًا.. إنه المتفرج، فهو الذى يوجه إليه الخطاب المسرحى، وهو المتلقى فى قضية الاتصالات، وهو ملك الحفل، فهل يتسنى لنا أن نقول إنه من هذا المنطلق، لن يكون هناك مسرح، إذا لم يكن هناك متفرج فى المسرح؟

وتغريدى مع أوبرسفيلد لا يمنعنى من سلوكين..

الأول تأكيدى أن المتلقى يعمل أشياء كثيرة، واحتمال عدم قيامه بفعل شىء - كما قالت آن - احتمال مرفوض، ومن هنا تأتى أهمية مطالبة العروض المسرحية بتحويل المتلقى السلبى المسترخى المستقبل لما يشاهد كنوع من الفرجة الترفيهية وينتهى كل شىء، إلى المتلقى الإيجابى الفعال المتأمل المفكر، المحلل، المعترض، بل على العروض المسرحية تشجيع المتلقى للاشتباك مع الموضوعات التى تعرضها والقضايا التى تناقشها..

والثانى حول تساؤل آن "فهل يتسنى لنا أن نقول إنه لن يكون هناك مسرح، إذا لم يكن هناك متفرج". فالإجابة واقع وحقيقة وأحد أبرز الثوابت: لا مسرح بدون متفرج، ولا مسرح ناجح بدون متفرج فاهم، وعندما يغيب المتفرج عن المسرح، يسكن الجليد المسارح المهجورة، لا أضواء تغرد، لا موسيقى تغنى، لا ممثل يبدع، الجمهور شمس المسارح القادرة على إذابة الجليد، ودفع الدفء تدفقات فى جدران المسارح وشرايين الفنانين.

الإيهام ومسرح الاشتباك

جذبتنى وأعجبتنى الكلمات ذات المعانى الدروس التى كتبها جاك نيكلسون - نجم الأداء التلقائى المبهر الدافع إلى ممارسة متعة الدَهَش - كتصدير لكتاب "لا تمثيل من فضلكم" لإريك موريس وجوان هوتشكنر - يقول نيكلسون:

"الواقع هو أنه ليس باستطاعة أحد أن يقول لك كيف تمثل.. إن مشاعرى وملاحظاتى الخاصة، تقول لى، إن الأمر يتطلب التزامًا شخصيًا لكى يُسمح لأى فرد أن ينتقل من تلك الحالة الغامضة لـ "أنا سأصبح ممثلاً"، إلى نقطة يملك الممثل فيها إحساسًا مبهما معينًا، بأن كل دور يُسند إليه، لا يكون نتيجة ضربة حظ رائعة، مثل قول كلمة السر "أراهن بحياتك"، بل نتيجة لمهارات مكتسبة بصلابة، والتى يمكن عند هذه النقطة - حيث تكمن الحقيقة - أن يقول إنها مهاراته".

ويتحدث نيكلسون عن التوتر باعتباره عدوًا أساسيًا للممثل، ويضيف مجموعة أخرى من المصطلحات المتعلقة بفن الأداء قائلاً:

"مفهوم الكينونة فى مقابل التمثيل هو بؤرة تركيز إريك موريس الذى يقدم تمارين متعلقة بعدو الممثل رقم واحد، التوتر، ومتعلقة بالحافز، ومستويات الوعى، والسلوك، والتكشف، وعدم إمكانية التوقع، والخصوصية أو التحديد، وأشياء أخرى كثيرة" (٥: ص ص ٢١، ٢٢)

ما يتحدث عنه جاك نيكلسون نتاج تلك الخبرات التى أكتسبها من أدواره العديدة التى جسدها وأدهش بها الملايين، ولا يزال ينطلق بقدراته الأدائية المدهشة التى تعتبر معاهد ودورات لكيفية أن يكون الممثل ذاته، كيفية أن يشتبك مع الشخصية التى يجسدها، فيفهم مساحاتها، ويتعرف أبعادها، ويدرس أدق تفصيلاتها، ثم يمنحها الطاقة المشحونة بالمخزونات الانفعالية عبر المشاهدات الحياتية المختزنة، والتى يلجأ إليها الممثل ليأخذ منها ما يساند أداءاته المختلفة. وعندما يقف الممثل داخل دائرة التنفيذ الأدائى للشخصية، فإن عليه إيجاد تلك العلاقة الجميلة اللذيذة المرهقة بين الوعى بكيفية التوجه إلى الناس، واللاوعى المساعد على استدعاء المخزونات والتعايش مع ملامح الشخصية لتجسيدها بتلك الصورة التى تدفع المشاهدين إلى مناطق الاقتناع، وممارسة متعة التلقى المنطقى لأبعاد هذه الشخصية وعلاقاتها بالشخصيات المحيطة بها، وإحالتها إلى

واقع حياتى، أو مواقف متذكرة توجد فيها شخصيات تتشابه فى بعض أو كل ملامحها الشكلية والسلوكية مع الشخصيات الدرامية.

تلك الاشتباكات مع ذات الممثل، ومع ذاكرته الانفعالية، تدفعه إلى الاشتباك مع المشاهد، وفى منهجنا الاشتباكى السيكودرامى نسعى إلى تحويل الاشتباكات الصامتة التى تتم بين المشاهد وذاته عبر حوار لا يخرج عن منطقة الذات المغلقة إلى أنواع من الصراخ والهتاف والحوار الحيوى النابض بين الممثلين والمشاهدين، وهنا أجد ضرورة للتحدث عن لعبة العثور على العلاقة بين الوعى واللا وعى ودورها فى تفعيل العملية الاشتباكية، فلعبة التمثيل تستند إلى مجموعة مركبة من العناصر الشعورية واللا شعورية، حيث يمارس الممثل على مستوى الشعور سلوكيات يعيها تمامًا، تتعلق بحركته على مساحة اللعب المسرحى، وشعوره بإيقاع العناصر المسرحية الأخرى، شعوره بالإضاءة، درجة وضوحها، دلالات ألوانها، توقيت نزولها، المناطق التى تنزل عليها، توقيت انسحابها، فترات الإظلام.. شعوره بحركة الممثلين المشاركين معه فى العرض المسرحى، التبادلات الحركية بينهم وبينه، شعوره بتوقيتات دخوله إلى خشبة المسرح، وخروجه منها، شعوره بالجمل الحوارية، ومفاتيح هذه الجمل، تلك المفاتيح التى تمنحه حق الحديث، وإطلاق الجمل الحوارية، وعدم تجاوز المفاتيح الخاصة به حتى لا يُحْدِث ارتباكًا للمشاركين معه.. شعوره بوحدات الديكور وعلاقاته الحركية بها، وتحركه حول الوحدات الديكورية الثابتة، وحركته مع الوحدات الديكورية المتحركة، شعوره بتعليقات المشاهدين، والأحداث الخارجية التى يمكن أن تقتحم قاعة العرض.. كل هذه الممارسات يشعر الممثل بها ويتعامل معها على مستوى الوعى.. أما الجانب اللا شعورى فهو الذى يختزن فيه الممثل خبرات ومشاهدات وعادات وتقاليد، يستدعى منها ما يتناسب مع الشخصية التى يجسدها ويقدمها من خلال العرض المسرحى.

وعلى هذا الأساس، فالممثل يوازن بين الجانبين الشعورى الواعى على مستوى الواقع الحالى، ووجوده فوق خشبة المسرح، واللا شعورى اللا واعى حيث يمزج بين ملامح الشخصية المكتوبة فى النص، ويبحث عن الملامح المناسبة التى تطفو على سطح اهتمامه، أو يبذل الجهد لاستدعائها عند تجسيده لشخصية تستدعى ملامحها مجموعة من الملامح المختزنة فى اللا شعور.

ولذلك يقدم الممثل الشخصية مندمجًا مع ملامحها المكتوبة فى النص، والمستدعاة من المخزن النفسى - اللا شعور - وواعيًا بمختلف عناصر العرض المسرحى حتى يحتفظ دائمًا بالسيطرة على الواقع، وعلى الشخصية فى الوقت نفسه، فيقودها، ولا يسلم نفسه للشخصية التى يمكن أن تسيطر عليه وتقوده، ومن ثم تجعله يستبعد الوعى بالواقع المعيش، ويمنح نفسه تمامًا للشخصية الدرامية، فلا يعى العناصر المسرحية الأخرى، ويتحول إلى خادم مطيع لملامح الشخصية التى توجهه طبقًا للوجهة التى نريدها (٥: ص٨٥).

يحدث هذا التفاعل فى الأعمال المسرحية الإيهامية التى يسعى صانعوها إلى إدخال المشاهدين منطقة الإيهام منذ الاستماع إلى الدقة الثالثة التى تمنح الستار حق الانفراج وإظهار العالم المسرحى.

وهنا يقفز السؤال المنطقى.. هل نحتاج إلى هذا الاندماج الإيهامى فى العروض الاشتباكية.. الإجابة: نحتاج إلى الاندماج الإيهامى جزئيًا.. وقبل التمادى فى شرح ضرورة هذا الاندماج الإيهامى الجزئى، أؤكد حق كل مخرج فى الحصول على تأشيرة الدخول المؤقت إلى العالم الأرسطى الإيهامى أو الاشتباك المستند إلى تطوير التركيبة الأدائية البريختية المعتمدة على الإيقاظ الدائم للمشاهدين، والسعى إلى إقناعهم بأن ما يشاهدونه ليس أكثر من لعبة، فالمسألة تمثيل عليكم أن تستمتعوا به - كل مشاهد بطريقته وأسلوبه فى التلقى - لكن لا تندمجوا معه، وتصدقوا أنه حقيقى أو واقعى.

ومع هذه الحرية التى أقرها لمخرجى العروض المسرحية الاشتباكية، أود التركيز على أهمية وجود بعض المشاهد الإيهامية، مع تأكيد أهمية الأسلوب الإيقاظى المتناسب مع الأهداف الاشتباكية.. وسوف تحصلون على مزيد من التفاصيل عند التوجه إلى الصفحات المتضمنة استراتيجيات العملية الاشتباكية المسرحية.

نأتى إلى أهمية الجزء الإيهامى، الاندماجى الموجه إلى التعايش الوجدانى مع الدراما النفسية المسرحية..

جمهورنا العربى يحمل ذلك التراث الحكائى الإيهامى الذى يستخدم تفاصيل السرد للشخوص والأحداث والعلاقات لسحب المتلقى إلى منطقة الإيهام..



ومسرحنا العربى يستند إلى الإيهام أساسًا للحصول على إعجاب المشاهدين. ورغم وجود تيار مسرحى متمرد على هذا الإرث التقليدى الإيهامى بالتجارب المسرحية المضادة لكل ما هو أرسطى، ورغم نجاح دورات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى تغذية هذا التيار الذى اجتذب تيارًا جماهيريًا أحب هذا اللون المسرحى المتمرد، يظل للمسرح الإيهامى طاقته الجاذبة القادرة على إمتاع المشاهدين.. وهنا يصبح استخدام الشكل التقليدى الإيهامى جاذبا نفئة من المشاهدين. وعلى المستوى السيكودرامى، تقوم هذه المشاهد الإيهامية التى يلعب فيها التمثيل الذى يدفع الجمهور إلى تصديق ما يحدث والاندماج فيه بوظيفة استفزازية تسهم فى إحداث الاشتباك، هذا بالإضافة إلى الوظيفة الترفيهية، حيث يعتبر البعض هذا اللون، نوعًا من المتعة. وقد يستفز هذا اللون بعض المشاهدين الرافضين لهذه التركيبة الإيهامية الاستغراقية، فيعترضون ويشتبك معهم المؤيدون لهذه التركيبة، وهنا يشتبك الممثلون مع المؤيدين والمعارضين لنعرف اتجاهات الآراء الجماهيرية نحو أشكال العروض المسرحية.

الوعى النفسى وامتلاك الممثل لخيوط اللعبة

نأتى إلى أهمية وعى الفنان المسرحى بنفسه، وضرورة هذا الوعى النفسى الذاتى، ونؤكد الأهمية الواضحة للدراسات النفسية ذات الأهمية الحياتية العامة، والأهمية الدرامية بصورة خاصة، حتى لو لم يحصل الفنان على تلك الفرصة التى تمنحه إمكانات الوجود فى قاعات رسمية لتلقى محاضرات الفهم النفسى، فالمكتبات تمنحه الكتب الحاملة للنظريات والمعارف والتطبيقات التى تفتح له نوافذ الإطلالات التوضيحية لفهم نفسه والوعى بها، والحصول على كافة التفاسير للسلوكيات والأعراض والأمراض، وشبكات العلاقات بين الذات والذوات المختلفة الموجودة مع هذه الذات والمشتبكة معها فى علاقات تلقائية واختيارية وإجبارية (١٢: ص٨٥).

نتفق الآن على أن الدراسات النفسية، وربطها بالجوانب الدرامية أحد أبرز العناصر التى تسهم فى بناء شخصية الممثل، سواء شخصيته الحياتية، أو شخصيته الدرامية.. هذه الدراسات تجعله أكثر تفاعلاً فى نقد ذاته؛ لأنه يفهم الدوافع السلوكية، وأكثر تفهمًا فى تقبل سلبيات الآخرين، لأن كل سلوكياتهم تصبح على مائدة التفسير النفسى الذى يبحث عن مبررات مقبولة لتلك السلبيات تحمى علاقة الإنسان من توهماته بعبث الآخرين، حتى لو تحولت التوهمات إلى حقائق. التفسير الإيجابى المسنود بمبرر موضوعى للسلوك السلبى، يحافظ للإنسان على علاقاته، ويجلب لأصحاب السلوكيات السلبية قدرًا من لوم الذات الذى يثمر سلوكيات إيجابية تجاه الإنسان المتصالح مع ذاته، المنطلق من التسامح الذاتى إلى سلسلة لا نهائية من التصالح مع الآخرين.

عندما يدرك الفنان أن الشعور هو الممارسات السلوكية الآنية اللحظية القريبة الواعية، الموجودة فى التاريخ الإنسانى القريب المعيش الحالى.. يدرك أهميته الوعى بمشكلات وقضايا الحاضر المعيش، وكيف يستثمر الشعور فى تشكيل شبكة علاقاته الحياتية والدرامية مع جميع المتعاملين معه، ويجيد استثمار علاقته عندما يوجد على خشبة المسرح بمختلف عناصر العرض المسرحى، ويجرى حوارًا ذاتيًا مع هذه العناصر.. وعندما يعلم أن اللا شعور هو الممارسات الماضية، السابقة، التى مرت عليها الشهور والسنوات لتصبح مخزونات، يدرك أهمية تنشيط ذاكرته الانفعالية، ويعرف كيف يربط بين الملامح النفسية للشخصيات التى يجسدها مسرحيًا، وبين الملامح النفسية لشخصيات

عايشها وعاشرها وتعامل معها.. وعندما يشارك الممثل فى عروض مسرحية اشتباكية، بالضرورة سيلتقى فى خلال هذه العروض بمختلف أنماط الشخصيات، ومن بينها شخصيات يتعامل معها شعوريًا فى حاضره وماضيه القريب تتشابه مع الشخصيات التى تشتبك معه دراميًا، وشخصيات ساكنة فى لا شعوره، حيث ماضيه البعيد، وهنا يجيد القفز من قاعة العرض المسرحى إلى لا شعوره والتفتيش السريع عن الشخصيات المشابهة وخبراته العلاقية معها، ومواقفه المختلفة فى تعاملاته وارتباطاته بتلك الشخصيات، ويثمر الوجود فى اللا شعور أساليب ناجحة فى التعامل الاشتباكى مع الشخصيات. وتعالوا الآن نتحدث عن أهمية الوعى بتقسيم الشخصية الذى وضعه العالم النفسى الرائد سيجموند فرويد، وكيفية استثماره سيكوردراميا فى العروض المسرحية الاشتباكية..

فرويد قسم الشخصية إلى :

- الهو - الأنا - الأنا الأعلى

كل إنسان فى الحياة، تحمل شخصيته هذه الأقسام.. الفرق فى درجة سيطرة قسم أو جزء أو منطقة أو شخصية فرعية على الشخصية الإنسانية.

الهو..

الجزء الجامح فى شخصية الإنسان - أى إنسان - الجزء الغريزى الحسى الذى يسعى إلى تحقيق كل الرغبات الغريزية، دون اعتبار لقيود مجتمعية أو عادات وتقاليد اجتماعية، أو شرائع إلهية تنظم علاقات الإنسان، وتوجه غرائزه إلى القنوات الشرعية المشروعة.

عندما يسيطر هذا الجزء على شخصية الإنسان، ينطلق لتحقيق رغباته دون النظر إلى تأثير هذه الرغبات على علاقاته، أو تأثيرها فى الآخرين، لأنه لا يضع الآخرين فى قائمته الغريزية.

الأنا..

صمام الأمان فى الشخصية والمانع للانفجارات الناتجة من جموحات الهو، أو الجزء الذى يبذل الجهد لتخفيف آثار الانفجارات الغريزية، وإيجاد نوع من العلاقة المتوازنة المتصالحة بدرجات تختلف من شخصية إلى شخصية أخرى بين جموحات الهو وتزمتات الأنا الأعلى أو الذات العليا.



وعندما يستطيع الأنا إيجاد هذه العلاقة يحدث التوازن المطلوب لتمارس الشخصية علاقاتها الحياتية، ويمكن للإنسان أن يقيم علاقات مقبولة مع ذاته، ومع ذوات الآخرين؛ لأن الأنا يقف مثل شرطى المرور، حيث يتم تنظيم العلاقات بين جموحات وتخبطات الهو، وبين تزمت وقيود الأنا الأعلى لمنع التصادمات. ويلعب الأنا دور الرقيب المحاسب دائمًا على كل رغبة جامحة يريد الهو تحقيقها، ولو تحققت، يقوم الأنا بتأنيب الهو على الرغبات غير الشرعية، ويظل يحاسبه حتى يعترف بالذنب ويقدم الوعود - صادقة أو غير صادقة - لتجنب الجموح.. والدور نفسه يلعبه الأنا مع الأنا الأعلى المتزمت، فيطالبه بالتخفيف من التزمت الزائد الذى يمكن أن يقود الشخصية إلى مجموعة من العقد والأمراض النفسية.

الأنا الأعلى..

الضمير المتزمت الذى يحاسب الهو حسابًا عسيرًا على كل سلوكياته وأفكاره وتصرفاته، وعندما يسيطر الأنا الأعلى على الشخصية بصورة تؤدى إلى توقف الهو عن السلوك، والأنا عن القيام بعملية التوازن، لا يجد الإنسان أمامه إلا الانطواء والانعزال عن المجتمع، ويكف عن الالتزامات الاجتماعية التى تحافظ على العلاقات، ويقود هذا السلوك إلى العديد من الأمراض النفسية (١٢: ص ص ٨٦، ٨٧).

الوعى بالأقسام الثلاثة للشخصية ينتج فهمًا للشخصيات الدرامية التى يتعامل الممثل معها، يفهم أبعادها ودوافعها، ويفسر سلوكها.

وعندما يشارك الممثل فى عرض سيكودرامى اشتباكى يجيد التعامل مع المراحل المتعددة التى تتضمنها استراتيجيات العملية الاشتباكية، ويجيد التعامل مع الناس فى المجتمع فى أثناء مرحلة الدراسة وجمع المادة التى تتشكل منها موضوعات وقضايا العروض المسرحية، ويستطيع تفسير سلوكيات الناس، وفى المرحلة التشخيصية يمكن أن نلاحظ الفروق بين الممثلين الدراسين القارئين للجوانب الدرامية النفسية، وبين المعتمدين على مواهبهم الفطرية الطبيعية، دون بذل جهد مطاردة المعارف الدرامية والنفسية والمزج بينها فى تركيبة سيكودرامية ممتعة، وتظهر ثمار المطلعين والدراسين فى المرحلة التنفيذية وفى أثناء تقديم العرض المسرحى، خاصة فى الاشتباكات بين المشاهدين والممثلين، التى تنتمى إلى طائفة الاشتباكات غير المتوقعة، حيث يمنح الوعى الدرامى النفسى الممثل

تلك الطاقة القادرة على استيعاب المشاهد المشتبك، وفهم رسالته والتواصل معه مستعينا بالتغذية العكسية لمعارفه المتنوعة، قادرًا على التحاور المنطقى والإقناع الحوارى، واستيعاب شخصية المشاهد، ومنحه فرصة الإفراغ الوجدانى، وفض الاشتباك فى الوقت المناسب؛ لأنه المسيطر على اللعبة؛ والممتلك لأبعادها، والممسك بخيوطها.

الآن.. نتفق على أهمية وضرورة وفائدة تلقى الممثلين للمعارف النفسية وربطها بالجوانب الدرامية.. وفى المرحلة الإعدادية التأهيلية، يمكن للمخرج - لو كان متميزًا باستيعاب حصيلة سيكودرامية - تدريب الممثلين، والأفضل الاستعانة بمتخصص سيكودرامى .. يشرح فى البداية المبادئ والأسس النفسية وأنماط الشخصية والدوافع والغرائز والأساليب العلاجية للأغراض النفسية البسيطة، ثم يتولى - مع المخرج - اكتشاف العيوب النفسية فى الممثلين وتدريبهم على أصول الاشتباك.

ويرى إدوين ويلسون أن الجمهور يستطيع أن يؤثر، وأن يُغير العرض بطريقة بارعة، وفى الوقت نفسه يشاهد أفراد الجمهور الممثلين عن قرب، ويسألون أنفسهم بوعى - أو بدون وعى - أسئلة مثل: هل الممثلون موهوبون؟ هل يتقنون أدوارهم؟ هل مقتنعون بأدوارهم؟ هل سيأتون بشىء مدهش؟ هل سيرتكبون أخطاء؟ ففى كل لحظة، فى لكل ليلة عرض، يبحث المشاهد عن إجابات لأسئلة مثل هذه (١: ص ٣٥). والممثل المستوعب لمختلف المعارف - خاصة المعارف النفسية - تأتى سلوكيات إجابات إيجابية عن أسئلة المشاهدين.

وإشارة إلى العلاقة بين الممثلين والمشاهدين فى العروض المسرحية، يرى الناقد المسرحى "ولتر كير " Walter Keer أن فكرة وجود الجمهور والممثلين معًا لا تعنى فقط الحضور الشخصى للمثلين، بل تعنى أنها فى حضورنا وفى ضميرنا حتى تتأكد بيننا دائرة ليست ميكانيكية، ودائمة التغيير فى إيقاعاتها، وجياشة وحميمة.

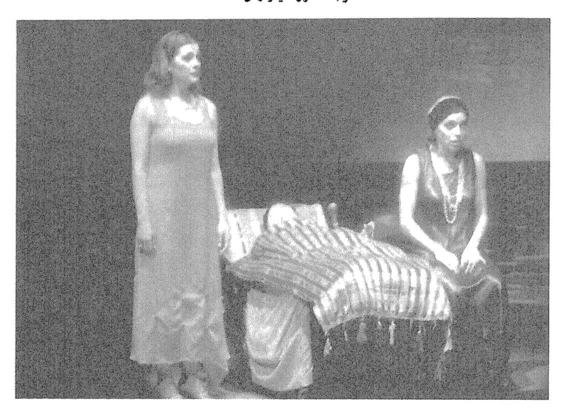
إن حضور المشاهدين، والطريقة التى يستجيبون بها للعرض، تتدفق إلى الممثل، وتغير ما يفعله، حتى درجة ما، وأحيانًا بدرجة مدهشة جدًا فى كل ليلة عرض (١: ص٣٤). وفى العروض الاشتباكية يصبح التغيير ضرورة؛ لأن الاشتباك أبرز الأهداف التى يسعى الاشتباكيون إلى تحقيقها.

فى مسرح الاشتباك.. المشاهد مشارك فاعل

تتضمن بعض العروض المسرحية، مشاركات عشوائية من بعض المشاهدين، وهذه المشاركات غير المتوقعة، وغير المحسوبة، وغير المُعّدة، لا تمثل منهجًا يمكن التوقف لتحليله، أو تفسير أبعاده، وسلوكيات فاعلية، ودوافع هذه السلوكيات، ولا تمثل هذه المشاركات العشوائية تيارًا يجعل من مشاهدة المسرح أسلوبًا للمشاركة، والتحاور، وإقامة المناقشات التى تجعل من المشاهد شريكًا حقيقيًا فى العرض المسرحى.

مشاهد يمكن أن ينفعل بأداء ممثل، فلا يستطيع السيطرة على مشاعره، ويطلق تعليقًا، قد يتجاوب معه المشاهدون، فتتناثر بعض التعليقات التى تنطفئ بعد لحظات ليستمر العرض المسرحى.. وقد يتجاوب معه الممثل فيعلق على التعليق بكلمات من باب مجاملة المشاهد، وتقديم واجب الاستضافة، من منطلق أن المشاهدين ضيوف للممثلين، ويمكن أن يكتفى المشاهد بتعليق الاستضافة، ويضحك، أو يصفق، ويترك الممثل ليعود إلى دوره مندمجًا فى تأدية الواجب الدرامى المرسوم له. وقد ينجذب الممثل إلى مُتعة إجراء حوار مع المشاهد، خاصة أن ذلك الجدار الخيالى يُخْتَرَق، منذ اللحظة التى تنطلق كلمات التعليق من بين شفتى الممثل، حتى لو استمر الحوار، وقرر الممثل - وبالتأكيد سيكون أحد الذين يجسدون أدوارًا مهمة، أو من بين أولئك المتمتعين بدرجة عالية من الشهرة - حتى لو قرر الاستمرار الحوارى، وتبادل التعليقات مع المشاهد، سوف يتخذ قرارًا مضادًا ويوقف الحوار اعتقادًا منه بالاستيلاء على المساحة الزمنية المقررة للعرض، أو خوفًا من تجاوز المشاهد.

وهكذا تظل هذه المشاركات البسيطة، المتناثرة من بعض المشاهدين مجرد تداخلات غير مؤثرة.. تجعلنا نجد صعوبة فى إطلاق جملة مشاهد مشارك، على المشاهد المنفعل مؤقتًا، المتنازل دائمًا، عن حقه فى استكمال الحوار، أو الاعتراض على جملة لا تعجبه أو وجهة نظر لا تتوافق مع وجهة نظره.



المسرحية اللبنانية "ثلاث نساء طوال" نموذج لمسرح الاستفزاز السيكودرامى ، لكنه استفزاز لا يتجاوز مساحة اللعب المسرحى، استفزاز صامت .. شاهدت المسرحية فى المسرح القومى المصرى مشاهدة تجاورنى هتفت هامسة: "لأ .. كده كتير" ؛ اعتراضًا على مساحة الجرأة فى تناول العلاقات الجنسية .. وأخرى همست: "والله صح وبيحصل" ؛ تأكيدًا على موقف درامى.. همسات تناثرت من بعض المشاهدين، وليس لها تأثير ، وحوارات ذاتية تحدث فى داخل الكثيرين. ولو اتبع هذا العرض منهج الاشتباك السيكودرامى، يصبح من حق الهمسات أن تتحول إلى صرخات وحوارات واعتراضات وتأييدات عندما ينطلق المشاهدون إلى خشبة المسرح ، وينطلق الممثلون إلى صالة المشاهدين .

ولا يتشابه منهجنا المسرحى الاشتباكى مع الأنواع العديدة من المناوشات الجماهيرية مع الممثلين، أو التركيبة الاجتماعية أو النفسية العلاجية التى تتبناها بعض المسارح، أو المسارح التى يطلق عليها أدوين ويلسون المسرح المعتمد على المشاركة المباشرة..

يقول ويلسون إن فصل الممثل عن الجمهور قد ازداد تعقيدًا، بسبب النمو السريع للأنشطة المسرحية التى يلعب فيها أناس عاديون أدوارًا، ويرتجلون مشاهد درامية. فى المسرح الذى يعتمد على المشاهدة، يتفاعل المشاهد معبرًا عن نفسه وعن الآخرين بطريقة واضحة مع ما يجرى على خشبة المسرح. التعبير عن الذات بوضوح هو تجربة الدخول الذهنى إلى مشاعر وروح شخص آخر، وأحيانا لا يتوافق أحد أفراد الجمهور مع الشخصيات على المسرح، ويمكن أن يكون رد فعله عنيفًا ضدهم، وفى الوقت نفسه يشارك الآخرين مشاهد متعددة من خلال التخيلات. ويعمل المسرح المعتمد على المشاركة المباشرة بطريقة مختلفة، فالذين يشاركون ليسوا ممثلين بالمعنى المعتاد، ولا يحاولون اتباع نص مكتوب، لكن التركيز يكون على الجانب التربوى، أو التنمية الذاتية، أو العلاج، فالمجالات التى يمكن أن تستخدم فيها تقنيات المسرح، فتحت إمكانات جديدة، ففى المدارس مثلاً، أثبت الأداء الدرامى الإبداعى، وألعاب المسرح، ومجموعات الارتجال. إنها تجارب ناجحة، فيما يتعلق بالمساعدة على اكتشاف الذات، وفى تنمية اتجاهات سلمية للمجموعة، فعن طريق التظاهر بتمثيل مواقف مُفترضة، أو إعطاء مساحة حرة للخيال، يمكن اكتشاف الملكات الإبداعية للأطفال، كما يمكنهم أن يتجاوزوا ما يعوقهم فى بعض المواقف.

وبالإضافة إلى الأداء الدرامى الإبداعى، تداخلت مجالات واسعة للأنشطة الأخرى مع التقنيات المسرحية، مثل الدراما الاجتماعية، والدراما النفسية والعلاج بالدراما، بالنسبة إلى الكبار، كما هى للصغار، تأتى هذه الأنشطة فى المقام الأول كوسيلة تعليمية وعلاجية.

وفى الدراما الاجتماعية، يكتشف أعضاء المجموعة المشاركة - مثل الآباء والأطفال والمدربين، أو المواطنين العاديين - الاتجاهات الخاصة بهم، والتى تجعلهم متعصبين لأحد المناهج الناجحة، وذلك من خلال عكس الأدوار Role Revereal فمجموعة من الشباب - على سبيل المثال - ربما يأخذون أدوار

آبائهم، فى حين يقوم الكبار بأدوار الصغار.. وفى مثل هذا الأداء التمثيلى تصبح كل فئة مدركة لمشاعر عميقة كامنة لدى الفئة الأخرى، مما يؤدى إلى فهم أفضل.

وتستخدم الدراما النفسية Psychodrama بعضًا من التقنيات نفسها التى تستخدمها الدراما الاجتماعية، لكنها أكثر خصوصية وذاتية، فيمكن أن تتوتر الأمور إلى الحد الذى يصعب فيه استمرارها، دون إشراف معالج متمرس.. ففى الدراما النفسية تتكشف المخاوف الفردية والقلق والإحباطات.

إن المجالات المتنوعة للمسرح القائم على المشاركة، رائعة، لكن الهدف هنا هو وضع خط فاصل بين الدراما القائمة على المشاركة، والدراما القائمة على المشاهدة، حيث يكون المسرح فى دراما المشاركة متجهًا إلى هدف تربوى وعلاجى وتنموى اجتماعى، فهدفه ليس العرض الجماهيرى. وهناك تركيز ضئيل على العرض المعد لنوعية معينة من المشاهدين، والعكس تمامًا هو الصحيح، فى دراما المشاهدة، والهدف هو تقديم عرض جماهيرى، ويجب أن يكون هناك انفصال دائمًا بين الممثلين والجمهور (١: ص ص ٤٣:٤٥).

والأنواع المختلفة من المسارح التى أشار إليها ويلسون، لا يمكن أن تحمل المعنى المعروف عن العروض المسرحية الجماهيرية.. فالسوسيودراما والسيكودراما، وغيرها من الدراما المبنية على علاج أمراض نفسية وظواهر تمثل مشكلات اجتماعية، تغيب عنها الوظيفة الترفيهية الجمالية الإبداعية، ويتم توجيه البناء الدرامى ليناقش المشكلة الاجتماعية أو النفسية. ولن نتعرض هنا إلى انتماء أسلوب قلب الأدوار أو تبادل الأدوار إلى السيكودراما العلاجية المنتمية فى ابتداعها ونحت أساليبها إلى الطبيب النفسى چاكوب مورينو. وأشار أدوين ويلسون إلى استخدام هذا الأسلوب فى السوسيودراما، وأنه يستخدم أيضًا فى السيكودراما، ولكن الاهتمام ينطلق إلى قضية المشاركة والمشاهدة، والتى فصلها ويلسون، مؤكدًا أن عروض المشاهدة تتطلب الفصل دائمًا بين الجمهور والممثلين، أما المشاركة، فإن بشرًا عاديين يشاركون فى تجسيد الأدوار وتبادلها، وهى أدوار واقعية.. والحقيقة أن المشاهدين حتى فى العروض المسرحية العادية – التى يعلم الجميع أنها تقدم الترفيه، وتسعى إلى منح مرتاديها المتعة السمعية والبصرية– يشاركون، وليس هناك فصل تام بينهما، وتأتى المشاركة، إما بصورة غير مباشرة



عن طريق قنوات الاتصال المفتوحة بين الممثلين كمرسلين وبين المشاهدين المتلقين لمضامين الرسائل المتنوعة، وإما بصورة مباشرة، عن طريق حوار يفتحه أحد المشاهدين، أو يبدؤه أحد الممثلين، تطول المساحة الزمنية لهذا الحوار أو تقصر ، لكنه صورة من صور المشاركة. وفى الجانب السيكودرامى العلاجى الذى أشار ويلسون إلى ضرورة وجود معالج متمرس يتدخل عندما تتوتر الأمور، فإن هذه الدراما النفسية العلاجية لا تتم إلا من خلال معالج خبير، أو أكثر من معالج.

وفى منهجنا السيكودرامى الاشتباكى نعتمد على السيكودراما التى تتعامل مع المشاعر والسمات والأفعال وردود الأفعال النفسية عبر علاقة مشاركة متبادلة بين المشاهدين والممثلين. وعندما طَبَّقْتُ الأساليب العلاجية السيكودرامية طبقًا لمنهج مورينو فى رسالتى للدكتوراه، تعاملت مع المنتكسين بعد استخدام العلاج الطبى فقط لإنقاذهم من تعاطى الهيروين وأعضاء أسرهم لتخفيف حدة الاضطرابات الأسرية، ومقاومة التحالفات السلبية فى داخل أسر هؤلاء المنتكسين، ومن خلال الأساليب العلاجية السيكودرامية، أبنى المشاهد العلاجية الحياتية الواقعية، من خلال دراستى للتاريخ التطورى لأعضاء الأسرة، وشبكة العلاقات المنسوجة بين هؤلاء الأعضاء. هنا أنا لا أقدم دراما ترفيهية؛ ولكننى أركِّز على الدراما العلاجية التى يشارك فيها جميع أعضاء الأسرة لإعادة تجسيد مشاهد حياتية سابقة أسهمت فى إغلاق قنوات الاتصال بينهم، وتخيل مشاهد حياتية حالية ومستقبلية لتأكيد إيجابية شبكة العلاقات بينهم بعد التخفيف من حدة تواترت المشاهد الحياتية الاضطرابية، وممارسة عمليات الإفراغ الوجدانى للمكبوتات النفسية السلبية.

وعندما تأملت هذه الأساليب السيكودرامية التى تتعامل مع مختلف الأمراض النفسية الصعبة والمعقدة، واسترجعت التأثير السحرى لمختلف أنواع الدراما فى مختلف الفئات العمرية والثقافية والأيديولوجية، حتى قبل أن أدخل عالم السيكودراما، وأتجول فى عالم مورينو وأصحابه المقتنعين بمنهجه، لاحظت أن المشاهدة الدرامية تفتح غرف الأسرار النفسية للمشاهدين، واكتشفت أن تحليل تعليقاتهم على الأحداث الدرامية، وانحيازهم ضد شخصيات الدراما أو إليها، يصلح للتحليل النفسى لكل شخصية، ووجدت أن استخدام المشاهدات الدرامية يثمر نتائج مدهشة لتعديل سلوكيات سلبية متعددة للصغار والكبار.

ولأن الانتقادات طالت الأساليب السيكودرامية لاقتصار تعاملاتها على الجوانب العلاجية، وتوقف الفوائد الناتجة من استخدامها على التخفيف من حدة الأمراض النفسية، وجدت أهمية تطويرها لتستخدم مع الناس فى كثير من المجالات التدريبية والتعليمية.

والمنهج السيكودرامى الاشتباكى لا يتعامل مع فئات تعانى أمراضًا نفسية تتطلب وجود خبراء معالجين، لكنه يستند إلى عرضٍ مسرحى تتوافر له عناصر المتعة السمعية والبصرية، وعناصر الإبهار كافةً، حسب قدرات الفرق المنتجة للعروض، ويجمع بين العروض التى تقدم عن نص يتكون من مشاهد مكتوبة، وبين المساحات التمثيلية الحرة. والمشاهدون مشاركون حقيقيون فى هذه العروض لمنحهم متعة ممارسة ديمقراطية اختيار القضية التى يدور حولها العرض، والمشاركة فى المناقشات التى تفصل بين المشاهد المكتوبة، والمشاركة فى التمثيل، وعند تقديم المواهب.. وبذلك يصبح المشاهد صاحب القرار، ويمارس مواهبه، ويتلقى عرضًا مسرحيا حول قضية شارك فى اختيارها، ويعبر عن ذاته، ويقدم رأيه، ويتخلص من بعض مكبوتاته اللا شعورية المؤلمة، فيصبح فى هذه التجربة المسرحية الشريك الفاعل، وليس المتلقى الصامت.

خطاب الممثل وذات المشاهد فى الاشتباك السيكودرامى

ما أجمل كلمات آن أوبرسيفلد عن الممثل .. أنشودة عشق فى كيان هذا الكائن الدرامى الواقعى .. الحياتى / الخيالى .. الشعوري / اللا شعورى .. الواعى / اللا واعى .. وفى الوقت نفسه رسالة مسئولية تطلقها كمرسلة ليتلقاها الممثل الذى هو المرسل الأساسى فى عملية الاتصال المسرحي ، وفى منهجنا هو المرسل المحرك لعملية الاشتباك السيكودرامى. تقول آن .. الممثل هو المسرح كله ، فيمكن الاستغناء عن أى شىء فى العرض المسرحى إلا هو. إنه صلب العرض ومتعة المتفرج. إنه الحضور ذاته الذى لا يمكن إنكاره ، إلا أن مشاهدته فى علاقته بالعلاقات التى ينتجها ليست بالأمر السهل ، ومن المفارقة أن يكون الممثل منتجًا للعلامات ومنتجًا بفعلها فى الوقت نفسه، فهو رسام لوحته القماشية وهو قماشها، وهو النحات وهو موديله وتمثاله. إنه موقع جميع المفارقات ، فهو حاضر فى الوقت التى يستحضر فيه شخصية غائبة، وهو سيد الكلمة الأكذوبة ونحن نطالبه بالصدق.

إنه فى ملتقى طرق الشفرات البصرية والسمعية ، مع الشفرات الإيمائية والصوتية واللغوية المتفرعة منها. إنه يعبر الشفرات اللاواعية والأيديولوجية والثقافية، وترتبط به جميع العلاقات البصرية، بجسده (الملابس، المكياج، القناع) وبحركاته (الأدوات والديكور)، وعليه تُسلط الإضاءة (١١ : صـ ١٧١).

وتؤكد آن أوبرسفيلد صعوبة قيام الممثل بتوصيل علامات لا تنتمى إلى شفرات لغوية عن طريق أدوات لغوية ، خاصة إذا كانت متداخلة ومتعددة الدلالات والوظائف ، وعزل بعضها عن بعض أمر عسير .. وربما كان الإغراء كبيرًا فى اعتبار عمل الممثل غير قابل للتحليل ، ومن ثم غلقه على نفسه، وعلى رؤية ذاتية له.

عندما يتعلق الأمر بإيماءة فى قصة خرافية ، فنحن نستطيع أن نترجمها على المستوى اللغوى قائلين "الفتاة الصغيرة تقدم الحساء" .. لكن كيف يكون التعبير عن ابتسامة ما ؟ أو عن علاقة بين الصوت والنفس ؟ فحتى إن كان هناك نسق من المفردات الفنية التى تسمح بالتعبير عن نمط ما من العلامات مشابه لذلك ، مثل بث الصوت ، فإن هذا النسق يظل محدودًا جدًا، ولا يغطى الفعل نفسه، ولا التأثير الناتج عنه بشكل كاف ، فكيف تعبر عن استخدام العلامات الطبيعية الناتجة عن جسد الممثل ؟ ربما أمكننا تحليل تمثيله الإرادى الصامت وتأثيره ،

لكن كيف نصف لمعان الإضاءة على خد الممثل ؟ وكيف نوضحه؟ يستطيع المتفرج/ المحلل أن يبنى خطابًا من هذه العلامات ومن معناها، لكن كيف نتفادى ذاتية خطابه هذا ؟ وكيف نتفادى ارتكازه على لحظات متقطعة أو على فلاشات فى نظرته تلك؟ (١١ : صـ ١٧٢).

وإذا كانت "آن" مستحقة للحصول على تقدير إبداعاتها الفكرية فى حديثها عن الممثل ، وأهميته، وجماليات دلالات التناقض فى تركيبته ، وصعوبة دوره فى العملية الاتصالية المسرحية .. فهى ليست على حق عندما تتساءل والحيرة تغلف تساؤلاتها .. كيف يستطيع المشاهد / المحلل أن يبنى خطابًا من علامات مثل لمعان الإضاءة على خد الممثل؟ وكيف يمكن تفادى ذاتية خطاب المشاهد ؟ وكيف يمكن تفادى ارتكازه على لحظات متقطعة ؟ لأن ذاتية التفسير الخطابى للعلامات التى ينتجها الممثل، أحد أهم أهداف العملية الاتصالية المسرحية ، وبالتالى منهجنا الاشتباكى المسرحى ، وانطلاقًا من القاعدة الماسية التى لا تسقط ، ولا تتغير معانيها، ولا تفقد دلالاتها قدراتها الجاذبة ، مهما تغيرت المناهج والمدارس المسرحية ، قاعدة الإسقاط وظيفة المتلقى ، وقبل قيام ثورة يقودها المسرحيون عشاق الاطمئنان على تواصلهم الفكرى مسرحيًا مع المشاهدين عبر تلك الرسائل التى يدركون أنها ستصل إلى مشاهديهم ، مداعبة لمختلف مناطق التلقى لديهم، ويصبح للاطمئنان الاتصالى أصداؤه الجالبة للسعادة عندما يصفق المشاهدون ، عندما يضحكون ، عندما يطلقون التعليقات ، خاصة التى يعتبرها المسرحيون إيجابية ، قبل اشتعال ثورتهم ، أود تأكيد أن انجذابى إلى قاعدة الإسقاط وظيفة المتلقى ، ليس معناه تجاهلى لأهمية الرسائل الاتصالية التى يسعى المسرحيون إلى التواصل من خلالها مع مشاهديهم ، وليس معناه تجاهل حق الممثلين فى الحصول الفورى على المقابل المعنوى عبر تلك العلاقة الدافقة بينهم وبين مشاهديهم، من خلال تبادل الإحساس بالأنفاس تملأ فضاءات المسارح، المشاهدون يحسون أنفاس الممثلين لاهثة وهم يجسدون شخصياتهم ، ويعانون التجسيد الصادق لملامح شخصيات ليست ملامح شخصياتهم الواقعية ، ويعانون توترات الخوف من اضطراب التواصل ، أو التقصير فى العملية الاتصالية. وإعجابى بحقيقة ذاتية وفردية كل مشاهد، لا يلغى اعترافى بالإعجاب الجمعى اللحظى بحركة مضحكة ، بجملة دافعة للضحك، بمواقف تداعب القنوات الدمعية ، بتوهج أداء الممثل ، بجملة حوارية مشحونة بالمعانى المعبرة عن مشاعر أو أفكار ، ثم ينسلخ كل مشاهد من

هذه التركيبة الجمعية اللحظية ليعيش متعة التلقى الفردى الذاتى المنسجم مع كيانه وتكوينه العقلى والنفسى والاجتماعى ، وعادات وتقاليد وقيم ثقافية ، وثقافة بيئته الأساسية ، وبيئاته الفرعية التى أسهمت فى تشكيل شخصيته، وأساليب تعاملاته وأفعاله، وأساليب تلقيه لرسائل الآخرين .. حتى فى تلك التركيبة الجماهيرية اللحظية. ورغم الوجود الواضح للشخصية الجمعية، فإن درجة التلقى - داخل الكيان الجمعى - تختلف باختلاف المعايير المتنوعة التى تحدثنا عن إسهامها فى تشكيل الشخصية و.. تذكروا معى المناقشات التى تحدث فى تجمعات صغيرة ، بعد انتهاء أى عرض مسرحى ، وتذكروا الخلافات بين المتناقشين ، حول موضوع المسرحية ، وأسلوب أداء كل ممثل، ومدى التواصل، وأسلوب المخرج ، ومدى نجاح أصحاب المسرحية فى إسعاد المشاهدين ، ومدى الاستفادة الترفيهية أو التثقيفية ، أو المتعة التى حصل كل مشاهد عليها ، كثرة الخلافات، أو حتى قلتها ، وقلة الاتفاقات أو حتى زيادتها ، تأكيد على نجاح وتأثير قاعدة الإسقاط وظيفة المتلقى ، ودليل على فردية كل متلق ، وذاتيته ، بل حقه فى التلقى الذى ينسجم مع ذاتيته.

ويصبح الرد على آن أوبرسيفلد ... وبالتحديد على سؤالها الحائر "كيف نتفادى ذاتية خطاب المشاهد / المحلل ؟" .. بسؤال يحمل إجابته .. ولماذا نتفادى ذاتية خطاب المشاهد؟

وإذا كانت الذاتية حق لكل مشاهد ، فمن بين حقوقه أيضًا اتخاذ القرار فى الحظة التى تقرر فيها ذاته التخلى عن الملامح الذاتية ، والاندماج فى عقل جمعى، فى وجدان جمعى ، يتلقى مع الجماعة ، ويشارك فى تفاعلاتها الانفعالية كرد فعل تفسيرى جمعى لخطاب الممثلين ورسائلهم ، ومن حقه أيضًا الاعتراض- الصامت أو المعلن - على رد فعل انفعالى يجد الجماعة مندمجة فيه، لكن هذا الاندماج لا يحصل على الاقتناع العقلى أو الرضا الوجدانى للمشاهد، وبعد الاعتراض - الذى قد يستمر وقد ينتهى - من حق المشاهد العودة إلى الاندماج الجمعى ، ومن حقه الحصول على متعة ذاتية التلقى.

وإذا كانت ذاتية المشاهد فى تلقى خطاب الممثل من أبرز حقوقه فى العروض المسرحية التقليدية ، يقفز هذا الحق إلى رأس قائمة الحقوق فى العروض المسرحية الاشتباكية .. نحن نختار مجموعة من القضايا التى نشعر أنها تحصل على مساحة مناسبة من اهتمامات الناس ، ونجمع المعلومات والبيانات عنها ،

ونستعد لأدائها ، ونتوجه بها فى العروض الاشتباكية ليختار المشاهدون قضية عرضهم كل ليلة من بين مجموعة من القضايا التى توضع فوق مائدة التصويت.. أى إننا من البداية نقول للمشاهد : أنت حر ، ومن حقك أن تختار ، وتتخذ القرار لنقدم لك العرض المسرحى الذى تختاره .. ولا نضع شروطًا على الحرية الذاتية ، إلا المناخ العام الذى يصنعه التجمع فى هذا المكان الساحر الجميل "المسرح" .. والذى جاء المشاهد إليه بعد اتخاذه القرار الذاتى بالمشاهدة، أو بعد اتخاذه القرار الذاتى بالموافقة على الحضور للمشاهدة تلبية لاقتراح ، أو استجابة لدعوة. وعندما استخدم ذاته وهو يتخذ القرار ، امتلك عقله إدراك مناخ المشاهدة بصحبة جماعة تمثل المشاهدين الذين اتخذوا قرارات ذاتية مثله، ويدركون أن وجودهم فى جماعة أحد أبرز حقائق وطقوس المشاهدة المسرحية.

أى إن القرار الذاتى من البداية يستوعب الوجود الجمعى ، والاندماج الفرجوى مع جماعة .. وعندما يتم عرض القضايا للتصويت على القضية موضوع العرض، يختار كل مشاهد بقرار ذاتى القضية التى يرى أنها متقدمة على القضايا الأخرى ، وفى النهاية ، تعرض القضية التي وافق عليها أغلب المشاهدين ، أى العدد الأكبر من بين أعضاء الجماعة .. وهنا تحدث لعبة انقسامات المشاعر .. الأعضاء الذين قرروا ، وعُرضت القضية التى اختاروها، يشعرون بالذاتية؛ لأن قرارهم حصل على الإجراء التنفيذى .. والأعضاء الذين لم يحصلوا على الموافقة الجماعية لتقديم عرض يتضمن قضية اختاروها ، قد يندمجون مع الآخرين متقبلين القرار النهائى ، وقد يندمج البعض ، ويقاوم البعض عملية الاندماج ، وقد يتحفز البعض ضد القضية التى تدور حولها المسرحية .. وكل هذه المشاعر المتنوعة ، المتناقضة تسهم فى تفعيل وإشعال وإثراء العملية الاشتباكية؛ لأن هذا التنوع المتناقض ، يضمن مساحات من الأفعال، وردود الأفعال النابضة ، الساخنة ، المتنوعة ، والتى تظهر فى أثنائها الذاتية متجلية فى كثير من الأشكال الاشتباكية، مثل الأسئلة ، والمشاركة فى الحوار ، وإبداء الآراء. يمارس المشاهد ذاتيته ، ويمارس ذواتًا أخرى ، خاصة إذا شارك فى التمثيل من خلال المشاركة فى أداء مشهد أو أكثر ، فيمكنه التعبير عن وجهة نظره فى القضية بشكل عام ، أو فى إحدى القضايا الفرعية، وعند تبادل الأدوار، وتقمص ، أو تجسيد ، أو محاكاة شخصية أخرى متناقضة مع وجهة نظره يمارس ذات أخرى .. وعند انتهاء العرض الاشتباكى ، قد يحدث بعض التعديل فى بعض جوانب الذات .. أفكارها ، قناعاتها ، ثوابتها ، وقد تظل هذه

التركيبة ثابتة .. وقد يحدث الإفـراغ الوجـداني لكثير من المكبوتات اللا شعورية ، وقد يحدث لبعضها ، وقد تتأثر الذات ببعض آراء الممثلين والمشاهدين، وقد تؤثر ، وتختلف درجات التأثير والتأثر .. والحصاد .. درجات من المشاركة الذاتية ، والاندماج الجمعي .. وبالتأكيد درجة تزيد عند البعض، وتنقص عند البعض ، من متعة التلقي ، لأن كل مشاهد استمتع بذاتيته .. وعبر عن آرائه.. واندمج مع الجماعة.

الجزء الثانى

استراتيجيات المنهج السيكودرامى للاشتباك بين الممثلين والمشاهدين


دفاتر
الأكاديمية

انطلاقًا من كون الاستراتيجيات إشارات إلى مجموعة من المعطيات المنظمة والإجراءات الواضحة والمعايير المحددة عبر مجموعة من المراحل تقود إلى تحقيق الأهداف ، نعرض لأساليب ومعايير ومراحل الاشتباك متضمنة القيم والمبادىء والالتزامات .. مع استعداد الممثلين للاشتباك الفورى عندما تأتى المبادرات الاشتباكية من المشاهدين ، وكيفية الإمساك بخيوط اللعبة الاشتباكية، سواء أكان الاشتباك منطلقًا من الممثلين، أم قادمًا من المشاهدين. وقبل هجوم المخاوف وتمكنها من السيطرة على عقول ممارسى اللعبة الاشتباكية فيما يتعلق بتقييد الاستراتيجيات لحرية الحركة التلقائية ، والحد من عفوية العلاقة الاشتباكية، وتضييق المساحة المفتوحة بين الممثلين والمشاهدين ، أؤكد واثقًا ، أن الاستراتيجيات بكل ما تحتويه من إجراءات، ليست أكثر من جوانب تأسيسية تضع إطارًا منهجيًا مرنًا لفلسفة اللعبة الاشتباكية، فيعمل الممثلون عبر استراتيجيات لا تتناقض مع قيمنا الاجتماعية والجانب الأيديولوجى المنظم لشبكة العلاقات بين البشر ومختلف المؤسسات المجتمعية. وعلى الأساس الاستراتيجى القيمى الفلسفى نفسه، نمارس حرية الاشتباك ، ونستمتع بتلقائية العلاقة الاشتباكية ، ونسعد بعفوية التلاقى بين المشاهدين والممثلين عبر علاقة ، تزيل الجدران الجامدة بين مساحة اللعب المسرحى ، ومساحة المشاهدة المسرحية، وتوجد أشكالاً متعددة ، متنوعة ، متغيرة لعلاقة جديدة أكثر فاعلية ، أكثر تأثيرًا ، أكثر فائدة للمشاهدين الذين يمارسون الإفراغ الوجدانى ، والتحاور، والمناقشة وحرية التعبير ، ويغادرون المسرح مصرين على العودة إليه حاملين معهم تلك التجربة التى تمنحهم متعة العلاقة التبادلية ، بعد أن ظلت طويلاً علاقة من طرف واحد ، وللممثلين الذين يستمتعون باكتشاف مشاهديهم ، ويقفزون من مساحة ضيقة إلى مساحة لا محدودة ، ويستمعون إلى مطالب المشاهدين ، ويسعدون بالتجوال فى مساحات انفعالية اشتباكية، وتفاعلات مع الشخصيات التى يجسدونها ، فيمارسون الإفراغ الوجدانى لكثير من المكبوتات التى لا تنطلق فى التعاملات الحياتية الدادية بصورة طبيعية تحافظ على المساحة المطلوبة للمصالحة النفسية مع الذات، ومع الآخرين، والتى لا تسمح ممارسات الحياة اليومية بإخراجها والتعبير عنها لتحقيق الاسترخاء النفسى المؤقت استعدادًا لدورات أخرى يمارس فيها البشر الانتصاب النفسى والتوترات التى تحتاج إلى استرخاءات.



مبادئ وقيم ومعايير المنهج السيكودرامى الاشتباكى

يستند منهجنا السيكودرامى الاشتباكى إلى مجموعة من المبادئ والقيم والمعايير التى يضعها المشاركون فى العروض الاشتباكية إضاءات تجعل من إبداعاتهم منارات لا تعترف أنوارها بالذبول ، ولا تعرف الشحوب ، ولا تقبل الخفوت.

هذه المبادئ والقيم والمعايير دوافع أساسية للإنجاز الإبداعى المنحاز إلى الناس ، ومشكلاتهم الأكثر ضغطًا ، وقضاياهم الأكثر إلحاحًا. وهذه المبادئ موجهات سلوكية لجميع مبدعى العروض الاشتباكية، وهى الحِكم التى يلجأ إليها الممثلون للاستئناس بها عندما لا يجدون التقدير المتوقع من المشاهدين ، وهى صمامات الأمان الضابطة للعلاقات السيكودرامية الاشتباكية ، عندما يندفع أحد الممثلين منفلتًا بسبب فعل أزعجه من أحد المشاهدين. وقبل أن يتجاوز الحدود التى تنظم العلاقة بين الممثل والمشاهد فى هذه العروض، عليه تذكر هذه المعايير لتعيده إلى مساحة الانضباط.

أولا : التقبل

تقبل المشاهدين كما هم ، بتركيباتهم النفسية، وخلفياتهم الاجتماعية ، وتراثهم الثقافى ، وموروثاتهم التربوية ، ومصطلحاتهم البيئية ، ومعتقداتهم الفكرية ، واتجاهاتهم السياسية .. وتقبل سلوكياتهم التى تصدر عنهم فى أثناء العروض المسرحية .. تقبل تعليقاتهم مهما بلغت درجة عدم لياقتها ، أو سلبيتها ، ومهما كانت مسببة لآلام أو أوجاع معنوية ، هذه السلوكيات التقبلية، تقدم نماذج سلوكية راقية للمشاهدين ، وتجعل كثيرًا منهم يعيدون ترتيب أوراق تعاملاتهم ، والتفكير فى تعديل سلوكياتهم.

ثانيا : المشاركة

حق للمشاهد مشاركته ، التى تبدأ عندما يشارك فى اختيار القضية موضوع العرض ، وهذه المشاركة تمنحه الشعور بالاندماج فى الجماعة، رغم تعبيره عن رأيه الشخصى ، والعرض الذى يُقَدَّم ، يكون حصيلة الغالبية الجماهيرية ، حتى لو انقسموا فئتين ، وانحاز أحد أعضاء الفئتين إلى فئة أخرى. يتم العرض متضمنًا القضية التى اختارتها الفئة الأخرى .. متعة الفوز بالعرض المختار ،

إحساس بالمشاركة ، وتقبل العرض الذى لم يختره ، إحساس بالمشاركة. وتستمر المشاركة طوال المساحة الزمنية للعرض ، مشاركة فى المناقشة ، مشاركة فى التمثيل لو كان منجذبًا إلى تجربة الوقوف إلى جوار الممثلين ، مشاركة فى الوجود وإثبات الذات إذا كان موهوبًا ، وأراد تقديم أغنية ، أو تقليد المشاهير ، أو تقديم فاصل كوميدى ، أو العزف على آلة موسيقية. والمشاركة تنمية للذات ، وتفعيل الإحساس بالوجود ، وإنماء للشعور بالمسئولية.

ثالثا : *الحرية التعبيرية*

حرية المشاهد فى التعبير بالصورة التى يراها مناسبة ، وبالأسلوب الذى يستريح للتعبير من خلاله ، حق من أهم الحقوق التى يضمنها الممثلون فى العروض الاشتباكية للمشاهد .. وما دام المشاهد يستخدم حريته التعبيرية ، دون إساءة إلى زملائه المشاهدين ، ودون التجاوز باستخدام ألفاظ مرفوضة مجتمعيًا، ودون استخدام العنف اللفظى أو السلوكى ، فمن حقه التجوال، ممارسًا حريته التعبيرية فى المساحات الفكرية التى يرتضيها ، وتحمل بصماته.

رابعا : *قبول الفردية*

لكل إنسان قدراته وخبراته وإمكاناته الفردية التى تميزه عن غيره ، والفردية الإنسانية تنعكس على السلوكيات ، الأفعال وردود الأفعال .. وتؤثر فى طريقة التلقى ، وما يترتب على هذا التلقى من انفعالات .. وقبول الفردية الإنسانية يعني الموافقة على مختلف السمات الفردية للإنسان، وتقديرها واحترامها، والتعامل معها بصورة لا تشعر الإنسان الذى يعانى نقصًا أو قصورًا جسميًا أو عقليًا أو سلوكيًا بأنه أقل من الآخرين. وأود هنا التأكيد على تجنب المبالغة فى التعامل مع هؤلاء؛ حتى لا يشعرهم الاهتمام الزائد ، أو الاحترام المبالغ فيه بأنهم أقل من الآخرين.

خامسا : *احترام مساحات الصمت*

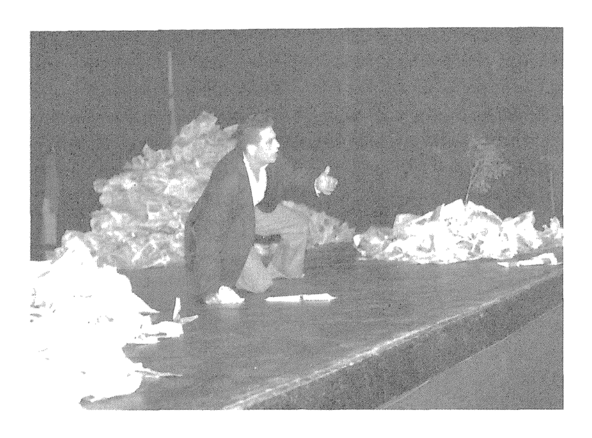
عندما يشارك أحد المشاهدين فى العرض بموهبة فردية، أو يندمج مع الممثلين فى مشهد تلقائى يُبْنَى الآن فى إطار القضية موضوع المسرحية ، أو عندما يشارك فى مناقشة – سواء أكان مبادرًا بافتتاحها أم طلب إليه أحد

الممثلين المشاركة فيها، يمكن أن يصمت لمساحات زمنية قد تطول عند البعض ، وقد تقصر عند البعض ، ويرجع ذلك لصعوبة التأقلم مع موقف جديد ، فى بيئة جديدة، وأمام مجموعة من المشاهدين الذين قد يعرف بعضهم، والأغلبية يُمثلون كيانات جديدة عليه .. وللمشاهد على الممثل حق احترام مساحات الصمت ، وتقديرها ، ومنح المشاهد فرصة التقاط أفكاره، وتنظيم أنفاسه، واستيعاب الموقف الجديد ، وإيجابية التعامل مع الخبرة الجديدة .. يتدخل الممثل فقط عندما تطول مساحة الصمت بصورة تهدد تدفق إيقاع العرض ، والتدخل يتم بتذكير المشاهد بآخر جملة قالها ، أو تحفيزه على استكمال أفكاره.

سادساً : توجيه المتلقى

مع الإيمان بالحرية التعبيرية ، والفردية الإنسانية، والتقبل ، ومختلف القيم والمبادئ والمعايير التى يستند إليها الممثلون فى العروض السيكودرامية الاشتباكية، يحتاج كثير من المشاهدين إلى كثير من التوجيه ، ويحتاج جميع المشاهدين إلى بعض التوجيه .. ويفضل أن يتم التوجيه بهدوء يمنح المشاهد الإحساس بأنه فى السياق المنظم للعملية الاشتباكية ، ويتم التدخل من خلال الممثلين بتوجيه المشاهدين إلى بداية الاختيار لموضوع العرض، وإلى الاشتباك ، وإلى مواصلة المشاهد التمثيلية ، وإلى أهمية فض الاشتباك ، وإلى الحديث عندما يتوقف عنه.

مسرح يتحدث إلى المشاهدين ولا يستمع إليهم



فى المسرحية الفلسطينية "قصص تحت الاحتلال" .. حديث موجه إلى المشاهدين ، متوجه إليهم ، لكنه لا يستمع إلى آرائهم فيما يستمعون إليه .. المسرحية إثارة لشجون الهم العربى الفلسطينى ، والمشاهدون لديهم الكثير الذى يريدون التعبير عنه، الصراخ، النقاش، الحوار ، الاتصال المتبادل ، الاستقبال والإرسال .. لكن هذا لا يتحقق لأن هدف هذه المسرحية توصيل رسالة، وترك المشاهدين يتلقونها. وفى مسرحنا الاشتباكى يتحقق التواصل وتبادل الأدوار، والإرسال والاستقبال ، والحوار صراخًا وهتافًا وهمسًا ، كل مشاهد حسب احتياجاته.

مستويات العلاقة السيكودرامية بين المشاهدين والممثلين فى العروض الاشتباكية

العلاقة السيكودرامية تنشأ بين الممثلين والمشاهدين منذ اللحظة التى يقرر فيها الممثلون تقديم العروض المسرحية الاشتباكية ، ومنذ اللحظة التى يقرر فيها المشاهدون الذهاب إلى عرض مسرحى اشتباكى بعد الاطلاع على "أفيشه" وإعلاناته فى الوسائط الإعلانية الإعلامية المتنوعة.

منذ لحظة قرار المشاركة فى عرض اشتباكى ، يضع كل ممثل تصورًا معنويًا لتلك العلاقة التى ينسج التفاعل مع مشاهد المسرحية والمشاهدين خيوطها وأبعادها وملامحها ومستوياتها .. يضع الممثل ذلك الإطار التصورى لعلاقة يتوقعها طبقًا لملامحه النفسية ، ومدى معرفته بالبيئات المتنوعة التى يمكن أن يحضر منها المشاهدون ، ومدى خبراته السابقة فى علاقات أخرى مع المشاهدين ، ونوع هذه الخبرات المختزنة فى اللاشعور ، والذكريات السلبية والإيجابية لهذه العلاقات، ويتصور كل مشاهد أشكالاً متعددة لعلاقته بالممثلين الذين قرر قضاء سهرته معهم ، ومتابعتهم .

وعندما يبدأ العرض ، تتحول التصورات إلى واقع تنفيذى ، تصورات تتلاقى مع الواقع التنفيذى ، وتصورات تتعارض ، ورغم التعارض والتلاقى ، ورغم التباعد والتقارب، ورغم التجاذب والتنافر تظل العلاقة السيكودرامية بين الممثلين والمشاهدين ذات مستويات ودرجات ، ومهما كان مستوى التلقى الجماهيرى للعرض الاشتباكى ، فإن أحد هذه المستويات أو بعضها يتحقق ، ويظل تأثيره مستمرًا ، حتى لو مر عليه الزمن الطويل الذى يكفى لدفعه إلى منطقة اللاشعور، فإن الذكريات الإيجابية - عادة - هى التى تكمن فى اللاشعور، وتنطلق منه كلما رغب المشاهد فى استدعائها، أو إذا أراد ممارسة لعبة التداعى الحر ، أو إذا شاهد المشاهد حدثًا يملك إمكانات استدعائها لارتباطه الشرطى بها ، مثل رؤية أحد ممثلى العرض، أو الاستماع إلى موسيقى تتشابه مع موسيقى العرض، أو مقابلة صديق حضر معه العرض.

وهذه المستويات العلاقية السيكودرامية هى :

العلاقة الترفيهية

فكرة مستقرة لدى الكثيرين .. المسرح ترفيه ، والمساحة الزمنية التى يقضيها الإنسان فى المسرح ، ليست أكثر من مساحة للترفيه والتسلية، وعلينا - نحن المسرحيين - اجتناب الاستفزاز الناتج من اعتبار المسرح فرصة أو مساحة

للترفيه ، لأن مشاهدًا يأتي المسرح للحصول على الترفيه ، أفضل من إنسان لا يفكر فى المسرح ، فإذا كسبنا هذا المشاهد الترفيهى التوجه ، واكتشف أن للمسرح أهدافًا أخرى بجانب الترفيه ، فإن هذا المشاهد سيقوم متطوعًا بما يمكن أن تقوم به الدعايات الإعلانية والتناولات الإعلامية للعروض المسرحية ، ومن خلال جهده نستطيع أن نكسب مشاهدين آخرين ينضمون إلى قافلة عشاق المسرح. وعندما يكتفى هذا المشاهد بالوظيفة الترفيهية للمسرح ، ويقنع بالعلاقة الترفيهية ، فلا مانع من منح المشاهد متعة الترفيه. ولذلك ، على مبدعى العروض الاشتباكية المسرحية الاعتناء بالجماليات الترفيهية السمعية والبصرية فى إطار القضية التى تناقشها المسرحية ، وأية قضية لا ترفض أن تتضمن موسيقى واستعراضات وأغنيات ، وألوانًا جاذبة تميز وحدات الديكور وأزياء العرض .. انطلاقًا من أهمية الترفيه السمعى والبصرى فى تخفيف التوترات والضغوط الناتجة من علاقات العمل، والعلاقات الأسرية، والأخبار والأحداث المزعجة التى يتلقاها الإنسان عبر مختلف وسائط الإعلام ، وإيمانًا بالوظيفة العلاجية الاجتماعية والنفسية للعنصر الترفيهى المسرحى ، الذى يسهم فى تخليص المشاهد من بعض ضغوطه ومكبوتاته، ويساعده على الإقبال على عمله متخففًا من بعض تلك الضغوط . وبالعلاقة الترفيهية يزداد المشاهدون العاشقون للترفيه إقبالاً على ما يساعدهم فى سعيهم إلى الترفيه ، ويمنح المشاهدين الذين لا يجدون فرصة للترفيه بسبب زيادة الأعباء الأسرية أو الوظيفية أو الدراسية فرصة الحصول على مساحة زمنية يستريحون فى أثنائها- ولو مؤقتًا - من الأعباء الضاغطة.

العلاقة التثقيفية

الثقافة التى تقدمها العروض المسرحية الاشتباكية متضمنة فى البيانات والمعلومات الخاصة بالقضية التى يناقشها العرض المسرحى ، وما يعرضه المشاهدون المشتبكون فى حوارات ومناقشات مع الممثلين من معلومات حول القضية الأساسية للعرض ، أو القضايا الفرعية ، خاصة إذا كانوا من المتخصصين فى موضوع قضية العرض ، أو كانت لديهم خلفية ثقافية حول العرض.

والعروض الاشتباكية تتضمن فى بنائها الحوارى معلومات عن عناصر العرض المسرحى تسهم فى تشكيل العلاقة التثقيفية.

العلاقة التدعيمية

الأفكار الإيجابية التى تقدمها الدراما الاشتباكية تدعم الأفكار والقيم



والمبادئ الإيجابية التى يتبناها المشاهدون الذين يتمتعون بالسواء والصحة النفسية والاجتماعية .. وتأتى المناقشات الاشتباكية ، والأفكار الإيجابية التى تقدمها المشاهد الدرامية لتساند وتؤكد وتدعم إيجابيات هذه الفئة من المشاهدين ، خاصة الذين يشاركون فى الاشتباك، مؤكدين أو مؤيدين لما يتبنونه من أفكار وقيم وعادات إيجابية.

العلاقة التأثيرية

الأنماط الاشتباكية من المشاهدين فى حاجة إلى علاقة تتضمن الضغط وإبراز عنصر السلطة ، لكنها السلطة الأبوية التى تقدم التوجيه من منطلق الرغبة فى الإصلاح ، وتتضمن قسوتها الاحتواء والرعاية، وتحتوى هذه العلاقة التفسير والتحليل والتوضيح والضغط الرقيق. وهذه النماذج قد تعلن عن نفسها من خلال سلوكيات توضح سِماتها الإشكالية ، وقد يكتشفها الممثلون فى أثناء عرضهم للاشتباكات ، وهنا تُستَخْدَم الأساليب المتنوعة التى تحدثنا عنها لإقناع هذه الفئة بالتخفيف من اتجاهاتها الإشكالية، وتوجيه طاقاتها إلى قنوات أخرى أفضل من الافتعالات الإشكالية.

العلاقة التصحيحية

فى هذا المستوي من مستويات العلاقة السيكودرامية الاشتباكية يقوم الممثلون- عبر المشاهد التمثيلية والاشتباكات الحوارية - بتصحيح الأفكار والاتجاهات والمفاهيم العدائية والسلبية ، خاصة الاتجاهات المتعلقة بفئات معينة تصر عليها، مثل عمل المرأة بشكل عام، وعملها بأعمال معينة مثل القضاء.

وأود تأكيد أهمية حيادية وموضوعية العلاقة السيكودرامية، فلا انحياز إلى مشاهد معين ، ومنحه المساحة الاشتباكية التعبيرية الأكبر على حساب المشاهد المسرحية ، وعلى حساب حقوق مشاهدين آخرين يريدون المشاركة ، ولا انحياز ضد مشاهد آخر يختلف مع الممثلين فيما يطرحونه من أفكار، أو يعارض ما يقدمونه من آراء، أو يقدم وجهة نظره بأسلوب حاد أو عنيف .

كما أود التأكيد على تبادل المستويات العلاقية السيكودرامية بين الممثلين والمشاهدين، حيث يؤثر بعض المشاهدين فى بعض الممثلين ترفيهيًا وتثقيفيًا وتدعيميًا وتأثيريًا وتصحيحيًا ، وعلى الممثلين تقبل جميع هذه المستويات العلاقية، والاستفادة منها، وتشجيع المشاهدين على استمرارية بنائها ، بعيدًا عن التعالى، واعتبار الممثل معلم المشاهد.

التدريب التحضيرى على النص الاشتباكى

فى المرحلة الدراسية يتجمع ذلك القدر الوافر من القضايا ، والمعلومات والبيانات التى تحيط بكل قضية ، والتى تمثل المخزون الذى يغذى البناء الدرامى الذى يتخذ من هذه القضية أساسًا ينطلق منه إلى تلك التفصيلات التي تكفى لتشكيل نص مسرحى .. وعندما نذكر مصطلح نص مسرحى ، نقف متأملين تلك الاختلافات الجوهرية بين النص المسرحى المنتمى إلى مؤلف يبدعه أحداثًا وشخصيات وصياغة حوارية ، ويشكله من البداية إلى النهاية ، ويقدم من خلاله قناعاته الفكرية ، وتوجهاته الأيديولوجية ، وبين النص المسرحى الاشتباكى المتميز بالمشاركات المتنوعة ، وتعدد مصادر تشكيله ، فهو بناء لن يكتمل أبدًا ، ولا تقيده نهاية متوقعة ، ولا تسيطر عليه تلك المعايير الأرسطية المعروفة. وإذا كان هدف النص الأرسطى إحداث التطهير الذى يمنح المشاهدين درجات من الشعور بالراحة حسب مستوي التلقى ، وقد لا يحصل البعض على أية درجة من درجات الشعور بالراحة ، ويرجع ذلك أيضًا إلى مستوى التلقى ، والتركيبة النفسية المتشكلة من قيم وعادات وتقاليد وتراث تربوى يجعل الاختلافات الفردية أبرز سمات البشرية .. فالهدف التطهيرى نفسه تسعى إليه السيكودراما من خلال دفع المشاهدين إلى منطقة الإفراغ الوجدانى للمكبوتات المؤلمة، والتعبير عن الإحباطات الحياتية المختلفة ، غير أن السيكودراما تنطلق نحو أهداف أخرى متعددة ، والعرض المسرحى الاشتباكى نسعى من خلاله إلى إحداث ما تيسر من التغييرات أو التعديلات فى أنماط التفكير الإنسانى ، ونسعى إلى تخفيف ما تيسر من التوترات المتراكمة نتيجة المواقف المزعجة والمحبطة التى يتعرض لها الفرد / المشاهد نتيجة تعاملاته وعلاقاته الحياتية .. فالعرض الاشتباكى هو المعادل التعويضى للصديق المفقود، والوالد العطوف، والمسئول الواعى ، ومختلف الأنماط التى يفتقدها الإنسان ، ويعانى نتيجة سلبياتها السلوكية. والعرض المسرحى الاشتباكى ، هو البرلمان الدرامى الذى يمنح كل مشاهد رتبة نائب دون عناء الحصول على أصوات الناخبين ، ودون عذابات الترشح الفردى أو بالقائمة، وكل مشاهد ينطلق من المكان الذى يوجد فيه إلى تلك المساحة التعبيرية الترفيهية التثقيفية ذات الخشبة المسرحية وقاعة المشاهدة ، يصبح صاحب حق فى التعبير، والمناقشة، وإعلان الآراء ووجهات النظر ، وإن كان ذلك يبدو تلقائيًا بصورة تشعره بالسعادة والرضا ، فإن هذه التلقائية حصلت على النصيب الأوفر من التدريب والتنظيم والتحضير لزيادة مساحة إسعاده ، والتحكم فى مجرياتها

حتى لا تتحول إلى فوضوية تسحب رصيد السعادة ، وتحول المساحة الزمنية التى اعتقد أنها ممتعة إلى ذكرى سيئة ، قد تجعله يشطب كلمة مسرح من أجندته وقائمة اهتماماته.

والتحضير للنص الاشتباكى يستند إلى منح الممثلين ومبدعى العناصر المسرحية الأخرى فرصة الإبداع التحضيرى للنص بعد التصويت على الموضوعات التى يُتَّفَق على عرضها أمام المشاهدين ليتخذوا قرارهم باختيار موضوع واحد تدور حوله مسرحية الليلة.

كل عضو فى الفريق يقترح مشهدًا ، أو يقدم صياغة حوارية لمشهد اقترحه عضو آخر ، أو يقدم اقتراحًا باستخدام المعلومات والبيانات التى تم الحصول عليها فى أثناء بذل الجهد التجميعى الدراسى .. ويمكن أن تُنتج الاقتراحات مجموعة من المشاهد التى تكفى عدة عروض مسرحية، وهنا تأتى المرحلة الانتقائية ، ويتم ذلك بالتصويت على كل مشهد مقترح قبل أن يتحول إلى صياغة تمثيلية فعلية ، التصويت الانتقائى الأولى ، يتم على أهمية المشهد بالنسبة إلى الموضوع، وتمتعه بصياغة حوارية جاذبة واستفزازية ودافعة إلى الاشتباك مع المشاهدين.

بعد الانتقاء النظرى .. يتم الانتقال إلى التجسيد التمثيلى العملى للمشاهد الانتقائية ، وفى هذه المرحلة تُنتَقَى مجموعة مشاهد من خلال التصويت تكفى مع التوقع المنتظر لمساحات الاشتباك الجماهيرى لتقديم عرض لا يزيد على ساعة ونصف الساعة ، ويمكن التجاوز والامتداد إلى نصف ساعة إضافية حسب درجة سخونة ونبض الاشتباك. وبعد انتهاء مرحلة الانتقاء النهائى .. يتم التدرب على التوقعات الاشتباكية ، وتوزيع الأدوار على المشتبكين، كما أوضحنا فى حالة الاشتباك العام ، أو حالة الاشتباك الموجه إلى ممثل محدد. ويفضل أن يطلب المخرج إلى الممثلين وضع قائمة بكل التوقعات الاشتباكية المنتظرة، ويسهم هو بخبرته ، وبالاستعانة بخبرات مستشار الفريق فى وضع توقعات أخرى، وتظل الأبواب والنوافذ مفتوحة أمام اشتباكات غير متوقعة ، يترك المخرج للممثلين حرية التصرف اللحظى فيها عند حدوثها، ثم يتم تقييم رد الفعل فى الجلسات التقويمية التى تعقب كل عرض .. والآن .. اتفقنا على أن التحضير للنص الاشتباكى يتم عبر الخطوات التالية :

أولا : عرض المعلومات والبيانات حول مختلف القضايا التى اتُفِقَ على تقديمها للمشاهدين ليختاروا إحداها .

ثانيًا : الاقتراحات المشهدية .. التى يقدمها جميع أعضاء الفريق.

ثالثًا : الانتقاء المشهدى النظرى .. للمشاهد المرتبطة بموضوع العرض.

رابعًا : تحويل المشاهد المنتقاة إلى سلوك تمثيلى فعلى .

خامسًا : الانتقاء المشهدى العملى للمشاهد التي تشكل العرض الاشتباكى.

سادسًا : اقتراح التوقعات الاشتباكية والتدريب عليها.

سابعًا : توزيع الأدوار لردود الأفعال عند حدوث اشتباكات غير متوقعة فى أثناء العرض المسرحى .

التزامات مبدعى العروض السيكودرامية الاشتباكية

ثلاثة محاور أساسية تقوم عليها الالتزامات التى لا بد أن يتبناها مبدعو العروض السيكودرامية الاشتباكية .. وهذه الالتزامات تنضم إلى المبادئ والقيم والمعايير التى يتبناها المبدعون ويضعونها فى إطار تعاملاتهم مع المشاهدين.

المحور الأول : الالتزام الدينى

ويتضمن هذه المحور الإيمان بجميع الأديان المنتمية إلى الكتب السماوية ، والتعامل مع الناس من منطلقات إنسانية، بمنح كل إنسان الحقوق التى تقرها جميع الأديان السماوية، وتنادى باتباعها للمحافظة على قنوات الاتصال نقية مع الله العلى القدير سبحانه وتعالى .. ويقود الالتزام الدينى إلى تقديم النماذج القدوة والسلوكيات النبيلة ، واستثاره المتلقى لنقد ذاته فيما يتعلق بعلاقته بربه ، وما ينتج من هذه العلاقة من فضائل تميز مختلف علاقاته الاجتماعية والمجتمعية.

المحور الثانى : الالتزام المجتمعى

ويتضمن مراعاة أيديولوجية المجتمعات ، وبناء الدراما المسرحية الاشتباكية انطلاقًا من عرض مختلف الأيديولوجيات، ووضعها على أجندة المناقشات الاشتباكية .. كما يتضمن هذا المحور الوعى بقضايا المجتمع ، ومناقشة التشريعات والقوانين الاجتماعية المنظمة للعلاقات البشرية ، وكيفية تعديل أو تغيير القيم والعادات والتقاليد والتشريعات الاجتماعية السلبية.

المحور الثالث : الالتزام الأخلاقى

ويتضمن هذا المحور القيم والمعايير والعادات الخاصة بالمجتمع، والتى تتضمنها موضوعات العروض السيكودرامية الاشتباكية، بحيث تناقش مع المشاهدين ، ويتبنونها أو يتبنون بعضها للحصول على مبررات التأثير الإيجابى فى المجتمع ، ودفع المشاهدين كأعضاء فى المجتمع إلى رفض القيم الأخلاقية السلبية والهدامة ، وتبصيرهم بالتأثيرات الهدامة للقيم السلبية.

والالتزامات الدينية والمجتمعية والأخلاقية ، وما تتضمنه من التزامات فرعية، تكون على مائدة الحوار فى المرحلة الدراسية ، وتنضم إلى البيانات والمعلومات المتعلقة بالقضايا الأكثر إلحاحًا وضغطًا واحتياجًا إلى المناقشة وفتح قنوات الاتصال والحوار حولها.

وفى المرحلة التشخيصية، وفى أثناء التدرب على الإجراءات الاشتباكية ، توضع هذه الالتزامات فى الأطر الدرامية للقضايا المعدة للمناقشة ، والتى تعرض أمام المشاهدين ليختاروا إحداها موضوعًا للعرض المسرحى الذى يشاهدونه. وفى أثناء تجهيز النص السيكودرامى الاشتباكى توضع هذه الالتزامات بأساليب غير مباشرة حتى لا تكون عناصر منفرة وطاردة لاهتمامات المشاهدين ، ويجب أن تتسلل هذه الالتزامات بأساليب إيحائية ليتبناها المشاهدون ويتخذوا قرارات إيجابية تجاهها، وكأنها صادرة عنهم، مما يجعلهم يتحمسون لتنفيذها.

مراحل العملية الاشتباكية السيكودرامية

المراحل التى تتم من خلالها العملية الاشتباكية ، تكاملية ، تداخلية ، متتالية ، ولا تناقض بين المصطلحات الثلاثة ، التكامل والتداخل والتتالى، رغم ما يمكن أن يبدو من تناقض شكلى ، لكنه تناقض دلالى.

وتتم العملية الاشتباكية عبر خمس مراحل :

١- المرحلة التمهيدية : مرحلة الدراسة.

٢- المرحلة التشخيصية : مرحلة تحديد القضايا والتدرب على الاشتباك.

٣- المرحلة التنفيذية : مرحلة الاشتباك.

٤- المرحلة التقويمية : مرحلة النقد والإصلاح.

٥- المرحلة التتبعية : مرحلة معرفة الفاعلية والتأثير.

هذه المراحل عند تناول تفصيلاتها ، تتطلب أن تكون متتالية متتابعة لا تسبق إحداها بقيتها ، فلا يمكن ممارسة المرحلة التقويمية قبل المرحلة التنفيذية؛ لأن التقويم يتضمن معرفة مدى تحقيق أهداف العملية الاشتباكية ، والعلاقة بين المدخلات والمخرجات ، والعلاقة بين الجهد والعائد ، ثم إصلاح الجوانب السلبية المترتبة على تقييم عملية الاشتباك ، ولا يمكن القيام بهذه المرحلة إلا بعد حدوث العملية الاشتباكية فعلاً وممارسة .. ولا يصلح تحديد مجموعة من القضايا والمشكلات السائدة التى تتسم بالإلحاح المجتمعى ، وتطالب بالتعرض لها دراميًا، قبل دراسة الواقع المجتمعى الذى تعيشه الجماعة الإنسانية من مشاهدين وممثلين. ودراسة الواقع تمنحنا مجموعة من القضايا نقوم فى المرحلة التشخيصية بتحديد الأكثر أهمية وإلحاحًا .. وبالتعامل مع بقية المراحل نجد أهمية حدوثها مرتبة متتالية متتابعة ، أما التكامل ، فإنه الفعل الأساسى لتتم العملية الاشتباكية بدرجة مقبولة من النجاح ، ترتفع إلى درجة جيدة ، وتتصاعد إلى درجة جيدة جدًا وممتازة بوجود عناصر أخرى. والتكامل يعني التفاعل بين هذه المراحل لتحقيق أهداف العملية الاشتباكية .. أى إن تلك العملية متتالية ومتتابعة المراحل وتكاملية .. نأتى إلى التداخل، فنجد أن التتالى لا يمنع من تداخل مرحلة أو أكثر فى أثناء اتباع التتالى والتكامل ، فعندما يمارس فريق العمل المسرحى المرحلة التشخيصية، ويتم التصويت عبر المناقشة الحرة بين

أعضاء الفريق والمخرج والمسئولين عن المؤسسة المسرحية التى تتولى الإنتاج - لو توافرت لديهم رغبة المشاركة - على مجموعة من القضايا التى توضع أمام المشاهدين ليختاروا إحداها بطلاً للعملية الاشتباكية فى ليلة مسرحية معينة ، يمكن أن تظهر قضايا جديدة، وهذه الخطوة تابعة لمرحلة الدراسة ، وهنا لا مانع من وضع القضايا الجديدة فى الإطار الاختيارى ، فقد تكون القضايا الجديدة التى تظهر فى المرحلة التشخيصية - وبعد انتهاء المرحلة الدراسية - أكثر أهمية ، وأقوى ألحاحًا ، وأهم تأثيرًا من القضايا التى توصل إليها الفريق البحثى المسرحى فى المرحلة التمهيدية الدراسية، ويصبح من حق هذه القضايا الدخول فى دائرة الاستفتاء الدرامى. ولأن المشاهد صاحب حق أيضًا فى مشاهدة ومناقشة وممارسة الاشتباك فى قضية تهمه وتشغل أفكاره.. وفى أثناء ممارسة المرحلة التنفيذية، وفى أثناء تنفيذ العملية الاشتباكية مع المشاهدين، يمكن أن يلقى البعض بمجموعة من القضايا التى تتطلب الوجود فى مساحة الاهتمام الدرامى المسرحى، هذه القضايا المنتجة فى المرحلة التنفيذية لا يمكن تجاهلها. وبعد انتهاء العرض المسرحى الاشتباكى، يقوم الفريق المسرحى بوضع القضايا الجديدة داخل الإطار الدراسى، ثم ينتقل بها إلى الإطار التشخيصى لتصنيفها والتصويت للأهم منها تمهيدًا لوضعها فى الإطار التنفيذى.. وفى أثناء ممارسة المرحلة التقويمية أو التتبعية، يمكن ظهور قضايا جديدة، علينا منحها حقوقها الدراسية والتشخيصية والتنفيذية.

أعتقد أننا اتفقنا على تمتع المراحل الاشتباكية الخمس بالتتالى والتكامل والتداخل.. والآن إلى تفاصيل مراحل العملية الاشتباكية.

أولاً: المرحلة التمهيدية : الدراسة

التوصل إلى القضايا والمشكلات المستحقة للمناقشات المسرحية الاشتباكية، خطوة أساسية لا يصلح الاشتباك مع مشاهدى المسرح بدون التعامل الواعى معها.. وفى هذه المرحلة التمهيدية الدراسية، على الفريق المسرحى المستعد للمشاركة فى عملية الاشتباك المشاركة فى جمع المعلومات حول القضايا والمشكلات الشاغلة لمساحات الاهتمام الإعلامية والعلمية والجماهيرية، قضايا يتحدث حولها المواطنون فى أماكن متعددة، ويشارك فى الحديث عنها مواطنون من مختلف الفئات العمرية والثقافية والبيئية والعَقَدية، قضايا حاصلة على

اهتمام العناوين الرئيسية فى الصحف باختلاف انتماءاتها الأيديولوجية، ومصادر تمويلها، قضايا تجد الدراسات والبحوث العلمية طرقًا إلى مناقشتها ووضعها تحت التحليل البحثى المستند إلى أهميتها المجتمعية، واضعًا الفروض، صائغًا للتساؤلات، مستخدمًا للمناهج البحثية، متكئًا على مرجعيات تفسيرية، مستخدمًا مداخل تحليلية، متوصلاً إلى نتائج علمية، مقترحًا توصيات تستحق التنفيذ والمتابعة.

وتتم الجلسات بين المخرج والممثلين والمشرف على العرض المسرحى- سواء أكان المشرف مختارًا من بين المهتمين بالحركة المسرحية، وملمًا بالجوانب البحثية التطبيقية، أم من مسئولى الحركة الإدارية فى المسرح المنتج للعرض، أو فى المؤسسة المسرحية الأوسع، ونفضل الاستعانة بالمهتمين بالحركة المسرحية والملمين بالجوانب البحثية، لأنهم يمثلون طاقات دفع وتوجيه وتدريب للفريق المسرحى بداية من مرحلة الدراسة والبحث والتصنيف والتشخيص والتصويت حتى إجراء العمليات التنفيذية والتقويمية والتتبعية، وخاصة لتميز هؤلاء بالقدرات التقويمية المفيدة للممثلين وللعملية المسرحية الاشتباكية كلها، ولا مانع من اشتراك إداريين قد يفيدون فى المناقشات، ويسهمون فى اختيار أو مساندة قضايا يختارها أعضاء الفريق المسرحى.

ويُتَّفَق فى هذه الجلسات على مواعيد معينة للانتهاء من مرحلة الدراسة، كما تُقَسَّم المسئوليات على جميع المشتركين فى هذه الجلسات. ويمكن الاستعانة بمبدعى العناصر المسرحية المختلفة للمشاركة فى هذه الجلسات.

وتتنوع المصادر الدراسية التى تمنح الفريق المسرحى ما يكفى من قضايا تدفع إلى المراحل التى تلى مرحلة الدراسة:

١- المصادر البشرية المتمثلة فى الأهل والأقارب والأصدقاء والزملاء، ومدى سيطرة قضايا معينة على أحاديثهم، ومدى ما يملكون من معلومات وبيانات حولها.

٢- المصادر غير البشرية والمتمثلة فى الصحف والتليفزيون والإذاعة والإنترنت.

ومنذ الجلسة الدراسية الأولى يُتَّفَق على حصر اهتمام الأعضاء فى رصد القضايا المهمة، سواء التى يتحدث حولها المواطنون فى وسائل المواصلات، أو



تجمعات النوادى أو المدارس والجامعات، أو التى تعرضها وسائل الإعلام، ومنحها مساحات من صفحات الصحف، وإرسال الإذاعة والتليفزيون.

ويمكن أن تكون هذه القضايا ذات تأثير محلى.. ويمكن أن تكون قضايا دولية- عربية أو عالمية- ذات ارتباط بمصالح واهتمامات الناس.

وعلى أعضاء الفريق المسرحى الرصد التام لكل ما يستمعون إليه من قضايا، غير مستهينين بقضايا معينة، وغير منبهرين بقضايا أخرى، على أن يتميزوا بموضوعية عرض ورصد القضايا.. والآن .. لدينا مجموعة من القضايا والمشكلات المجتمعية التى بذل كل عضو من أعضاء الفريق جهده لإحضارها.. كل عضو يقدم القضايا التى جمعها، المخرج ومستشار الفريق يسجلان ما يمليه الأعضاء، على أن يُكتَب جميع ما يقدمه الأعضاء من قضايا، سواء أكانت عامة أم خاصة، صغيرة أم كبيرة، مهمة أم قليلة الأهمية، كل القضايا تكتب وتسجل لتصنيفها، وعرض المعايير التى يتم اختيار القضايا التى توضع فى دائرة اللعبة الاشتباكية على أساسها، وذلك الجهد يقوم به الفريق المسرحى فى المرحلة التالية..

ثانياً: المرحلة التشخيصية: تحديد القضايا والتدرب على الاشتباك

من الممكن أن تسيطر الذاتية على بعض أعضاء الفريق، فيحضروا الاجتماعات الدراسية، خاصة الاجتماع الأخير، وهم يحملون هذه المشكلات الخاصة جدًا، التى قد لا تهم سوى مجموعة قليلة من أفراد المجتمع، ويمكن أن تكون هذه القضايا الخاصة مؤقتة، ويمكن أن تكون غير مهمة من حيث درجة تأثيرها، أى إن إحساس الفرد بها يحمل تلك الدرجة من التهويل بحجمها وتأثيرها أكثر من الواقع.. هذه القضايا تُستَبعَد لأنها لا تحمل سمة الاستفزاز الاشتباكى، سواء عندما يتم الاستعداد بهذه القضايا للمرحلة التنفيذية، أو عندما يتم التنفيذ الفعلى.. مثلا.. عندما يأتينى عضو فى الفريق المسرحى بقضية يؤكد أنها تمثل مشكلة مهمة فى حياته، ما القضية أيها السيد العضو؟ أنا لا أستطيع اختيار ملابسى بصورة تجعلنى أنيقًا .. وهنا، وبدون أن نضحك أو نسخر أو نغضب من العضو، علينا توجيهه إلى نسبية وخصوصية هذه المشكلة، وإمكانية مواجهتها وحلها ببعض النصائح والإرشادات البسيطة التى يمكن أن يوجهها أحد أعضاء الأسرة، أو أحد الأصدقاء.. ونطلب إلى العضو الاهتمام

بقضايا لها تلك الطاقة التأثيرية الواسعة المدى.. فلا يمكن أن نختلف حول الاعتراف بأهمية قضية الإدمان على تعاطى المخدرات، أو العنوسة وارتفاع معدلاتها وتأثيراتها السلبية، أو جحود الأبناء ضد الآباء، أو المشاركة السياسية، ويمكن أن نضع عشرات ، بل مئات القضايا التى تمثل همًا يوميًا بمضغة الناس مع أرغفة خبزهم.

ونود أن نضىء على منطقة مهمة ، وهى.. وجود قضايا دائمة ثابتة أزلية، لكن تختلف أساليب وأنماط تلقيها أو التعامل مع تأثيراتها، مثل الطلاق، الإحالة إلى المعاش، التدخين، علاقات الحاكم والمحكوم، والرئيس والمرءوس، الخيانة الزوجية.. كما أن هناك قضايا تظهر فى المجتمعات، وتمارس تأثيرها على شبكة العلاقات بين الناس، وأساليب تعاملاتهم، ثم ترحل لتظهر مشكلات أخرى.. وهذه القضايا نسبية الظهور فى المجتمعات، ونسبية التأثير فى الناس، ويمكن التعامل معها دراسيًا من منطلق التوعية بتأثيراتها وكيفية مواجهتها، وإحداث عملية الإفراغ الوجدانى للمشاهدين الذين يناقشونها ويتحدثون حولها فى أثناء العرض المسرحى الاشتباكى. وفى المرحلة التشخيصية تُحَدَّد مجموعة من القضايا تصلح لإقامة عرض مسرحى اشتباكى بين الممثلين والمشاهدين.. ويتم التحديد على مدى أهمية هذه القضايا، وإلحاح تأثيرها، وحصولها على اهتمام مختلف المؤسسات المجتمعية والفئات الشعبية. ويفضل أن يكون عدد هذه القضايا ثلاثًا على الأقل، وخمسًا على الأكثر.. ويشير العدد الأقل إلى منح المشاهدين فرصة الاختيار بين ثلاثة قضايا مهمة اتفق عليها الفريق المسرحى، ولا يصاب الفريق بالإرهاق، فيكفيه الاستعداد بثلاث قضايا ليكون جاهزًا للاشتباك عبر عرض يشارك فيه الممثلون والمشاهدون.. و إذا ارتفع العدد فالأفضل عدم زيادة القضايا الاشتباكية عن خمس، حتى لا ندفع بالمشاهدين إلى دائرة الحيرة واللهاث العقلى والنفسى لاختيار قضية من بين أكثر من خمس قضايا، وأيضًا لا نرهق الممثلين فى متاهات الاستعداد لأكثر من خمس من القضايا التى يُتَّفَق عليها من خلال التصويت الذى يشارك فيه جميع أعضاء الفريق البحثى والمخرج والمشرف والمستشار، ولو رغب مدير الفرقة، أو مدير المسرح، أو أى مسئول إدارى فى المسرح المنتج للعرض، الاشتراك فى عملية التصويت، فمشاركته توسيع لدائرة التصويت وإثراء له. والقضايا التى يتم التصويت عليها، هى تلك القضايا التى تُنْتَقَى من لجنة تتشكل من المخرج

والمستشار والمشرف ومدير المسرح وممثل للفريق المسرحى، مع استبعاد القضايا البسيطة الصغيرة الخاصة، وإبلاغ الذين انتقوها بإمكانية إدماجها كخطوط فرعية فى البناءات الدرامية المسرحية للقضايا المهمة إذا كانت تمتلك مبررات المشاركة.. مثلاً يمكن إدماج قضايا مثل التردد فى اختيار الملابس، وسيطرة الأم على أحد أبنائها، وتشكيل تحالف أسرى سلبى بين أم وابنتها فى قضية أكبر مثل العلاقات الأسرية السلبية. وبعد الاتفاق على عدد القضايا يتم تدريب الممثلين على كيفية التعامل الاشتباكى مع المشاهدين .. ويتطلب التدريب تفعيل المهارات الاشتباكية لدى الذين يتميزون بمهارات التخاطب والطاقات الأدائية التلقائية والقدرة على إدارة الحوار.. والآن إلى المهارات التى ندرب الممثلين عليها..

المهارات الاشتباكية السيكودرامية

أولاً : المهارات الافتتاحية

يدرِّب المخرج الممثلين على مهارات افتتاح العرض المسرحى الاشتباكى بأسلوب جاذب، لافت، محتوى، مسيطر، ديمقراطى.. وذلك من خلال منح الممثلين مجموعة من جمل الترحيب والتحية والاستقبال الخفيفة الظل، والتى تحتوى على كلمات من تلك المستخدمة فى مختلف البيئات، انطلاقا من إمكانية وجود مشاهدين من بيئات مختلفة، وبلدان متنوعة.. وعلى المستوى النفسى، عندما يستمع المتلقى إلى الجمل الترحيبية الاستقبالية التى تنتمى إلى بيئته، يحدث أول الارتباطات الوجدانية النفسية بالعرض المسرحى، وتحدث التهيئة النفسية تمهيدًا للتهيئة العقلية التى تفتح قنوات الاتصال الإيجابية لتمر من خلالها العملية الاشتباكية فى ذلك التواصل التبادلى لعناصر العملية الاتصالية، حيث يقوم الممثل فى البداية بدور المرسل، ويقوم المشاهد بدور المستقبل الذى يتلقى الرسالة، ليفسرها ويفهمها ويقوم بتحضير رسالة يتولى لإرسالها دور المرسل، ويتولى الممثل دور المستقبل الذى يفسر مضمون الرسالة، ويرسل رسالة أخرى.. ومن الممكن أن يقدِّم ممثل واحد جمل التحية والاستقبال، ومن الممكن توزيعها على مجموعة الممثلين، حسب عدد الجمل التى يتم تحضيرها والاتفاق عليها.. ورغم مساحة الحرية الأدائية التى يحصل عليها الممثلون، إلا أن إطارًا يحيط بها، يتميز بالمرونة المحدودة حتى تظل خيوط العرض محكومة بالمساحة الزمنية المنضبطة، ويظل المخرج محتفظًا بطاقته القيادية، ويظل المسرح ممتلكًا

لهيبته الجميلة. ومن الجمل الترحيبية التى يمكن الاستعانة بها.. "مساء الخير".. "مساء الفل" .. "مساء الخير والسعادة عليكو".. "ليلتكو زى الفل".. "يا ألف أهلاً وسهلاً" .. "يا تلتميت مرحبًا".. "منورين ومشرفين وفرحتنا بيكم ما تتقدرش" .. "لو عاوزين الصراحة إنتو فى بيتكو، واحنا ضيوف عندكو".. "ونتمنى نرضيكو ونبسطكو وتفرحوا بينا وتدعو لنا، ونشوفكو تانى فى مسرحنا اللى هو أصلاً مسرحكو".

بعد جمل الترحيب والتحية المتفق عليها بين المخرج والممثلين يتم الدخول إلى الموضوع، والإعلان عن مجموعة القضايا التى يمكن لإحداها حسب اختيار المشاهدين أن تكون موضوعًا لمسرحية الليلة.. ويمكن عرض الموضوعات أو القضايا من خلال لافتات يرفعها الممثلون للتصويت عليها من خلال التصفيق، أو إعلان المشاهدين صوتيا للقضية التى يريدون مناقشتها .. كما يمكن توزيع أوراق مع التذاكر أو فى أثناء الدخول، أو بعد جلوس المشاهدين، وكل مشاهد يختار المسرحية التى يريد مناقشتها، ثم يجرى فرز الأصوات علنا، وبواسطة اثنين من المشاهدين حتى يثق الجميع من النتيجة، ولافتتاح عملية الاشتباك، وتشجيع المشاهدين على إتمامها، وتهيئتهم حتى يستعدوا لها.

وهنا على المخرج تدريب الممثلين على مهارات ما بعد البداية..

مهارات الدخول إلى الموضوع

اللباقة اللفظية، والرشاقة الحركية، والقدرة على الإقناع، والإمساك بخيوط الأحداث، والقدرة على حسم الأمور مع طاقة الحصول على رضا المشاهدين، مهارات من الضرورى تدريب الممثلين عليها.. وفى أى فريق مسرحى، سوف يجد المخرج ممثلين لديهم درجات من هذه المهارات، ينمِّيها، ويجد آخرين لديهم طاقة التعلم، لكن تنقصهم المهارات، فيبذل معهم الجهد المطلوب ليصبح جميع أعضاء الفريق على درجة عالية مهاريًا.

وعلى المخرج تدريب الممثلين على مجموعة من الجمل الحوارية التى تأخذ المشاهدين إلى الموضوع.. ولمنح الممثلين تلك المساحة المحببة من الحرية.. يمكن الاتفاق على معانى الجمل، وترك حرية الصياغة للممثلين ، ولا تحدث تلك الثقة إلا بعد تأكد المخرج من امتصاص الممثلين للمهارات الاشتباكية، وحتى لا نسحب من المخرج حقوق احتواء عرضه بالصورة التى يرتضيها، نمنحه حق الاختيار..

إذا أراد تحديد جمل معينة على الممثلين الالتزام بها.. هذا حقه، إذا منح الممثلين حرية صياغة الجمل الحوارية على أن يلتزموا بها فى أثناء العرض .. هذا حقه، إذا أراد الاتفاق على المعنى مع منح الممثلين حرية الصياغة فى أثناء العرض .. هذا حقه.

ومن صياغات الدخول إلى الموضوع التى يمكن للمخرج أن يستعين بها .. "مسرحنا مختلف شوية عن باقى المسارح".. "يعنى عرضنا المسرحى حضراتكو حاتختاروه" .. "وحضراتكو حاتمثلوا معانا فيه" .. أو .. " المسرحية اللى حاتشوفوها الليلة دى غير أى مسرحية شفتوها قبل كده" .. "يعنى إنتو بتروحوا المسرح، تقعدوا، تتفرجوا على مسرحية وتروحوا".. "مسرحيتنا إنتوا اللى حاتختاروها، وانتو حاتشاركوا فيها" .. "يعنى حضراتكو مش بس مشاهدين أو متفرجين" .. "لا.. حضراتكو مؤلفين وممثلين ومخرجين كمان".. أو .. "أيه رأيكو لما نعمل مع بعض مسرحية الليلة دى".. " يعنى حضراتكو حاتختاروا موضوع المسرحية" .. "وممكن حد من حضراتكو ييجى يمثل معانا" .. "وممكن واحنا بنمثل حد من حضراتكو يوقفنا ويناقشنا فى اللى بنمثله، ويقول لنا اللى احنا بنقوله ده صح والا غلط".

وهكذا نجد إمكانية غزل صياغات مختلفة تدعو المشاهدين إلى الدخول إلى موضوع، أو بداية الاشتباك مع الممثلين، وهذا يقودنا إلى مهارات من نوع ثالث وهى..

مهارات التنفيذ

فى المرحلة التشخيصية، من الضرورى تدريب الممثلين على مهارات التنفيذ..

- كيف يبدءون تمثيل موضوع المسرحية التى اختارها المشاهدون .
- كيف يركزون على مواقف وأحداث وجمل حوارية يثقون من قدراتها الاستفزازية الاشتباكية.
- كيف يتصرفون أمام ما يمكن أن يتعرضوا له من مواقف طارئة، لم تقم بزيارة أفكارهم، أو أفكار مخرجهم أو مستشارهم.
- كيف يفضّون الاشتباكات الفرعية.
- كيف يشركون بعض المشاهدين فى التمثيل، أو تغيير الديكور، أو العزف أو الغناء.

- كيف يشاركون فى العملية الحوارية عندما يستوقفهم بعض المشاهدين، بحيث يسيطرون على الحوار وينهونه فى الزمن المناسب، بحيث لا يسحب الحوار من زمن العرض أو الزمن الذى حددته إدارة المسرح، وفى الوقت نفسه لا يشعر المشاهدين بحرج الإنهاء دون إشباع عشقهم الإنسانى للتحدث، والاستماع.

- كيف ينهون العملية الاشتباكية فائزين بحب المشاهدين ورضاهم.

- والآن علينا التعامل مع..

مهارات تصفية الاشتباك

من الوعى إدراك الحاجة الإنسانية الحوارية، انطلاقا من حقيقة مهمة أدركتها عبر خبرات عملى فى العبادات النفسية ومراكز العلاج الاجتماعى النفسى، ومراكز الاستشارات الأسرية، وتعاملاتى مع كثير من الأنماط البشرية ونماذج الشخصيات.. هذه الحقيقة تتمثل فى حاجة الإنسان إلى الاستماع، وتلقى أقوال الآخرين، وحاجته إلى التحدث وتلقى ردود أفعال الآخرين.. ولذلك أطلقت على الإنسان مصطلح كائن حوارى ... وكثير من حالات الاكتئاب والفصام والازدواجية تنمو وتلتهب عندما لا يجد الإنسان من يستمع إليه، ومن لا يتحدث إليه .. والتعبير الشعبى الممتع "فضفض يمكن ترتاح" تعبير علاجى نفسى ممتع، فالفضفضة الشعبية هى المعادل للإفراغ الوجدانى والتداعى الحر، وأساليب علاجية أخرى يساعد المعالج من خلالها العميل الذى يعانى مشكلة نفسية أو اجتماعية أو نفسية اجتماعية على تفريغ تلك الشحنات المؤلمة، والانفعالات الموجعة المتراكمة فى المخزن النفسى الذى يحمل اسم اللاشعور .. وإذا كانت الدراما المسرحية - عبر أشكالها وأنماطها ومذاهبها كافةً - تقوم بدور المعالج - غير المباشر - للمشاهدين، وتساعدهم بدرجات متفاوتة على إفراغ بعض مكبوتاتهم اللاشعورية، فإن المنهج السيكودرامى الاشتباكى يعتمد التحاور بين الممثلين والمشاهدين أساسًا لعملية الإفراغ الوجدانى لشحنات انفعالية مكبوتة ومتراكمة نتيجة عشرات المواقف المحبطة التى تولد كثيرًا من المكبوتات.

وعندما يكتشف المشاهد فى المسرح الاشتباكى تلك النوافذ المفتوحة ليطل منها على ذاته وذوات الآخرين، ويختار بنفسه القضية التى تناقش مسرحيًا،

ويشارك فى الأداء، ويستوقف الممثلين ليناقشهم، ويجيب عن تساؤلاتهم، سوف يتمسك بهذا الحق الذى يمنحه التعويض الرمزى عن مفقودات لحقوقه وحريته فى عمله وفى أسرته، وفى مؤسسات اجتماعية عديدة يتردد إليها ويتعامل معها.

ورغم إيجابية ما تقوم به الدراما المسرحية الاشتباكية، فإن علينا الحذر من تمادى بعض المشاهدين فى السيطرة علي المساحة الزمنية للعرض .. وعلينا توقع أنماط عديدة .. شخص يستحوذ على المساحة المقررة لحوار الجميع .. شخص يجادل بدون وعى لمجرد الوجود والاستعراض .. شخص يستخدم ألفاظا لا تليق بالمكان أو الحاضرين .. هذه الأنماط فى حاجة إلى تعامل يتميز بالرقى السلوكى، والوعى الفكرى، ليتم فض الاشتباك وتصفيته بدون أحداث تصادمية.. حتى أولئك الذين يشتبكون مع الممثلين عبر حوار هادئ، على الممثلين تصفية الاشتباك معهم أيضًا بأساليب سلوكية راقية تربطهم بالمسرح، وتجعل تلك المشاهدات ذكريات تسعدهم استعادتها والتحدث حولها. وعندما يستخدم الممثلون الأساليب التى تدربوا عليها لتصفية الاشتباك، وإنهاء العرض المسرحى، ولا يجدون الاستجابة الإيجابية من المشتبكين المشاهدين، تظهر ضرورة تدخل المشتبك المساعد. وقبل تحدثنا عن دوره وتوقيت تدخله .. تعالوا أحدثكم عن الأساليب الفاعلة لفض الاشتباك بصورة إيجابية، وبدون خسائر، لأن العرض المسرحى الاشتباكى يسعى إلى كسب مزيد من مشاهدى المسرح، وتعويض الفئات التى التهمتها الفضائيات، والفئات التى اختطفتها مواقع الإنترنت، بل ربما تستعيد العروض الاشتباكية المشاهدين الفضائيين والإنترنتيين عندما يستمعون إلى مَنْ شاهد وشارك فى عروض مسرحية اشتباكية، ويجدون ضرورة للتخلص- المؤقت - من الاحتلال الفضائى، والاستعمار الإنترنتى.

أساليب تصفية الاشتباك

الاشتباك مشتعل، والمشاهدون يمارسون فرحة المشاركة فى اللعبة المسرحية بعد تحطيم الجدار الوهمى الأرسطى، هذا الجدار الذى يجعل من منطقة اللعب المسرحى مساحة لا يفكر أحد المشاهدين فى الاقتراب منها .. وفى العروض المسرحية العادية، يحدث التحاور من جانب واحد، المشاهد يريد أن يصرخ، أن يعترض، أن يرفض، أن يتحدث، أن يتحاور، أن يسأل، أن يناقش، أن يقفز من مقعده الذى تقيده تقاليد المشاهدة، وطقوس تلقى الدراما المسرحية، إلى تلك

المساحة التى تزينها التداخلات الضوئية اللونية، فيتحرك فوقها الممثلون مجسدين تلك الشخصيات التى تتقارب وتتباعد، تشتبك وتتصادم، تتصارع وتتنافس، وهذه الشخصيات تقترب من شخصيات حياتية عاش أو يعيش المشاهد أنماطًا من العلاقات معها، وتحدث الإسقاطات والإحالات، والتفاعل، وكل هذه الممارسات النفسية تتم بصورة ذاتية داخل مشاعر المشاهد، فيحدث الحوار الذاتى، يتحدث المشاهد إلى نفسه، ولا يسمع إلا صوت ذاته، حتى لو تحدثت هذه الشخصيات الدرامية إليه، فهو ذلك الحديث الذى يتصوره هو ، وليس الحديث الواقعى الذى تعنيه الشخصية الدرامية، وتحدث درجات الإفراغ الوجدانى للمكبوتات اللاشعورية الإنسانية، حسب رغبة المشاهد فى التخلص من هذه المكبوتات، وحسب قدرته على التخلص منها، وحسب قدرة الشخصية على دفعه إلى المنطقة التى تساعده على التخلص من مكبوتاته، أى إن عملية الإفراغ الوجدانى الفرويدية، أو التطهير الأرسطى نسبية التأثير، بل قد يحدث عند بعض الأشخاص الذين لا يجيدون ممارسة عملية الإفراغ الوجدان أن تزيد الأحداث الدرامية التى تتشابه مع أحداثهم الحياتية من مكبوتاتهم، وتضيف الشخصيات الدرامية التى تشبه الشخصيات الحياتية الواقعية التى يتعاملون معها، خبرات مؤلمة ومزعجة لهم، ومن هنا تأتى أهمية المسرحيات الاشتباكية .. وأحداث الاشتعال الحوارى تنشر أجنحتها على الممثلين سعادة لا تقل عن السعادة التى يعيشها ويتعايش بها المشاهدون طوال المساحة الزمنية للعرض، وتظل آثارها مصاحبة لهم بعد مرور مساحات زمنية تالية لزمن العرض .. وهنا نجد التحذير من سلوكيات سلبية قد يلجأ إليها بعض الممثلين فتترك آثارها السلبية فى المشاهدين، ذكريات ليست فى مصلحة الدراما المسرحية الاشتباكية، بل ليست فى مصلحة الدراما المسرحية وأماكن تقديمها.

نعود إلى مناخ السعادة المتبادلة بين الممثلين والمشاهدين واللحظات الصعبة التى لا بد أن يتم من خلالها تصفية الاشتباك التزامًا بالموعد المحدد للمسرحية، واستنادًا إلى ارتباط الفئات المتنوعة من المشاهدين بمواعيد والتزامات مختلفة عليهم التنبه لأدائها، أو الاستعداد لهذا الأداء .. ولذلك على الممثلين ممارسة مجموعة من الأساليب لفض وتصفية الاشتباك، مع مراعاة التنفيذ التدريجى لهذه الأساليب، حيث يستخدم أحد الممثلين أسلوبًا، يساعده بعض زملائه طبقًا لما يُتَّفَق عليه مع المخرج. وعندما يستجيب المشاهدون لهذا الأسلوب، تتم التصفية الإيجابية، وينتهى العرض الاشتباكى، أما اذا أصر بعض المشاهدين أو

أجمعوا على استمرارية الاشتباك، يستخدم ممثل آخر الأسلوب التالى .. ويُجَرِّب كل أسلوب بصورة تدريجية تصعيدية، إلى أن تتم التصفية، وإذا لم تحدث الاستجابة، يفرض الموقف الرفضى الجماهيرى تدخل المشتبك المساعد .. والآن إلى أساليب تصفية الاشتباك..

١- التصفية التعزيزية

فى الموعد المحدد والمتفق عليه بين المخرج والممثلين، يطلق أحد الممثلين فكرة تصفية وإنهاء العرض من خلال جملة يتوجه بها إلى زملائه عندما يشاهد أحد السلوكيات التالية من أحد المشاهدين أو بعضهم :

- النظر إلى الساعة.
- تبادل الحوار بين اثنين أو أكثر من المشاهدين.
- القيام للخروج من قاعة المسرح.
- الإمساك بالرأس ، أو وضع اليد على الجبهة دلالة على الشعور بالصداع أو التعب.
- التوجه بكلام مباشر إلى الممثلين يشير إلى طول المساحة الزمنية للعرض، أو الارتباط بالتزامات معينة، أو تأخر الوقت.

والجملة الحوارية التصفوية التى يتوجه بها الممثل إلى زملائه، من الطبيعى تناسبها مع المظهر السلوكى للمشاهد .. عندما ينظر المشاهد إلى ساعته .. يمكن اختيار جملة من الصياغات التعزيزية التالية:

- افتكر لازم نقفل العرض دلوقت .. الراجل باين اتأخر وبيبص فى الساعة.
- واضح أننا طولنا، الأستاذ اللى هناك بيبص فى الساعة، والأفضل أننا ننهى العرض ونقول لحضراتكو تصبحو على خير .
- الهانم اللى فى الصف التالت بتبص فى ساعتها، واضح أننا أخرناكم، كفاية كده، ياللا ننهى العرض.

ويمكن استخدام أية جملة حوارية أخرى يقترحها أحد الممثلين عند التدرب على تصفية العرض الاشتباكى، أو يراها المخرج أو المستشار مناسبة، بحيث تتناغم مع المواقف أو المظاهر السلوكية التى يلتقطها أحد المشاهدين .

ويعتبر هذا المظهر السلوكى نمطًا لقرار غير مباشر يسعى الفرد إلى اتخاذه، لكنه ينتظر التعزيز ، وتأتى الجملة الحوارية التى تنطلق من الممثل إلى زملائه، ومن ثم إلى المشاهدين، لتعزيز اتخاذ هذا القرار المختبئ خلف المظهر السلوكى.

وقبل التحدث عن ردود أفعال المشاهدين تجاه هذا الأسلوب التعزيزى التصوفى، أجد ضرورة للإشارة إلى أن مثل هذه المظاهر السلوكية، ليست إشارات سلبية تدل على عدم تفاعل أحد المشاهدين أو بعضهم مع العرض، وليست دلالات على التلقى السلبى للعرض، فقد تكون بسبب تعب مفاجئ هجم على المتلقى، وقد تكون بسبب ارتباط المشاهد بموعد، وتتعدد أسبابها وتتنوع، حتى لو كان السبب موجودًا فى مضمون العرض أو تقنياته، يمكن للممثل المسئول عن تصفية العرض الاشتباكى أن يسأل عن السبب ليعرف هل هذه المظاهر السلوكية لسبب خارج إطار العرض، أو لحدوث ضجيج بسبب صوت الميكرفونات أو الوايرلس، أو توجه الإضاءة ذات الدرجات اللونية إلى المشاهدين مباشرة، أو لطول المساحة الزمنية للعرض، أو لارتفاع أصوات الممثلين، أو لثقل مضمون الموضوع الذى يدور حوله العرض. ومعرفة الأسباب التى تؤدى إلى شعور بعض المشاهدين بالضيق أو الرغبة فى مغادرة قاعة المسرح، تمنح الفريق المسرحى فرصة معالجتها.

نأتى إلى ردود فعل المشاهدين تجاه الخطوة التعزيزية .. وردود الأفعال المتوقعة لن تخرج عما يلى:

- الموافقة على تعزيز قرار تصفية العرض الاشتباكى .
- رفض التعزيز.
- الاختلاف وانقسام المشاهدين إلى موافق ورافض.

فى حالة الموافقة، يتم تصفية العرض وتمنى مشاهدة المشاهدين مرة أخرى، وتمنى إعجابهم بالعرض وتواصلهم معه، ثم تتم التحية التى يضعها المخرج حسب رؤيته، ومن المهم أن يقوم الممثلون بتحية المشاهدين لأنهم شاركوا فى العرض وأسهموا فى تفعيل أحداثه، ويمكن أن تتم تحية المشاهدين باصطفاف الممثلين مع إحدى الجمل التالية:

- شكرًا لتحية حضراتكو .. ودلوقت جه دورنا نحييكم.

- شكرًا ليكم وانتو كمان تستحقوا التحية لأنكم شاركتم معانا فى العرض.

- ودلوقت لازم نحييكم على مشاركتكم لينا فى العرض.

وبعد إلقاء إحدى هذه الجمل .. أو أية جملة أخرى تحمل صياغتها معنى التحية للمشاهدين، يضعها المخرج، أو المشرف، أو أحد الممثلين ، يصفق الممثلون وينحنون للمشاهدين .. ويفضل أن تظل الإضاءة أو الإنارة مستمرة على خشبة المسرح ، وفى قاعته، ولا يدخل الممثلون إلى الكواليس، بل ينزلون إلى المشاهدين يصافحونهم، ويسألونهم عن آرائهم وردود أفعالهم تجاه العرض، وما يحصلون عليه يسجلونه فى أوراقهم الخاصة لمناقشته فى الاجتماعات اليومية التقويمية للعرض.

وإذا انقسم المشاهدون إلى موافق ومعارض بصورة اشتباكية واضحة ، وإذا رفض المشاهدون أو غالبيتهم تصفية العرض، يتم اللجوء إلى الخطوة التالية، أو الأسلوب التصفوى التالى ..

٢- التصفية الترجيحية

لإشعار المشاهدين بأهمية احترام وجهة نظرهم يعود الممثلون إلى الاشتباك، ويستمرون من النقطة التى توقفوا عندها فى محاولة التصفية التعزيزية ، وبعد خمس دقائق يعرض اثنان من الممثلين قرارين، ثم يتم التوجه إلى المشاهدين لترجيح أحدهما .. أحد الممثلين يقول :

- أظن كفاية كده وننهى العرض.

فيرد الثانى:

- أنا شايف إن الناس مبسوطين ومش عايزين يمشوا.

فيقول الأول:

- أنا بقى شايف أنهم تعبوا وعايزين يمشوا.

فيرد الثالث:

- خلاص نسألهم .. أيه رأيكو يا جماعة .. ننهى العرض والا عايزين تقعدوا معانا ؟



وهنا يعلن المشاهدون رأيهم بترجيح أحد القرارين :

- إما يوافقون على إنهاء العرض،
- وإما يرفضون تصفية العرض،
- وإما ينقسمون بين موافق ورافض.

وقد يحدث أن تتم ردود الفعل بمجرد حدوث الحوار الترجيحي بين الممثلين ، وقبل تدخل الممثل الثالث المتوجة بسؤاله إلى المشاهدين .. وإذا وافق المشاهدون، تتم تصفية العرض بالصورة التى أشرنا إليها فى التصفية التعزيزية .. وإذا غلب الرفض أو حدث الانقسام .. يتم استكمال العرض .. وخمس دقائق أخرى يتم اللجوء إلى الأسلوب الثالث أو الخطوة التالية ..

٣- التصفية الإيحائية

تشير التصفية الإيحائية إلى استخدام الممثلين لمجموعة من الجمل الحوارية التى تدفع المشاهدين إلى منطقة اتخاذ القرار بتصفية العرض .. والجمل الحوارية الإيحائية لا تتميز بالمباشرة التى تتسم بها الجمل الحوارية التعزيزية أو الترجيحية؛ لأن الإيحاء نوع من الهمس النفسي الذى يدفع المشاهد إلى تبنى قرار أو وجهة نظر يعتقد أنها صادرة عنه ، وأنه صاحبها .. ولذلك ، بعد استمرار الاشتباك لمدة خمس دقائق ، تبدأ الجمل الحوارية الإيحائية .

ممثل يقول :

- أنا عندى مشوار مهم بكرة الصبح ولازم أنام بدرى.

آخر يقول:

- أنا بقى باحب أنام بدرى سواء عندى مشوار أو معنديش.

يرد الأول ويقول:

- ليه بقى؟

يرد الآخر:

- النوم البدرى صحى جدًا ، وبعدين الواحد لما يبدأ يومه بدرى ، اليوم يبقى فيه بركة.

يتدخل ممثل ثالث ليقول بعد أن ينظر إلى ساعته :

- ربنا يسهل ونلاقى مواصلات.

فيتحدث رابع قائلاً :

- ياه .. هو الوقت اتأخر للدرجة دى ؟

ويظل استخدام الجمل الحوارية الإيحائية مستمرًا للإشارة إلى أهمية إنهاء العرض، إلى أن يطلب المشاهدون التصفية، إما بالحوار المباشر مع الممثلين، وإما بالتأهب للخروج، وهنا تتوقف الجمل الإيحائية استعدادًا لتصفية العرض والتحية بالصورة التى أوضحناها .. وأسعد عندما أشير إلى الحرية الكاملة التى يتمتع بها المخرج والمشرف ومستشار العرض الاشتباكى والممثلون فى استخدام الصياغات الحوارية المناسبة ، المهم أن تتضمن المضمون الإيحائى غير المباشر .

وعندما لا تقوم هذه الجمل بالدور المتوقع منها ، وعندما لا تحصل على التصفيق الذى يظهر قرارًا جماهيريًا بإنهاء العرض ، على الممثلين اللجوء إلى الخطوة التصفوية الرابعة المتمثلة فى الأسلوب التالى :

٤- التصفية القائمة على النصيحة المباشرة

تستند هذه الخطوة إلى تقديم النصيحة مباشرة للمشاهدين، وهنا على الممثلين استخدام الجمل الحوارية التى تتضمن مجموعة من النصائح ..

ممثل يقول :

- على فكرة ، كده اتأخرنا جدًا وأنصحكو ننهى العرض ونقول لحضراتكو ، شرفتونا ونورتونا ونشوفكو على خير دايمًا.

وآخر يقول :

- الكلام ده سليم جدًا ، أكيد فيه ناس عندها شغل الصبح بدرى ، وفيه ناس يحبوا يكملوا السهرة مع التليفزيون، وناس تعبوا وعايزين يناموا، وناس بيحبوا يناموا بدرى.

وثالث يقول :

- عندكو حق ، يعنى لازم حضراتكو تسمعوا نصايحنا ، ونقول لحضراتكو ،



قضينا معاكو وقت جميل ، ونتمنى نشوفكو تانى.

وعند الاستجابة الجماهيرية لنصائح الممثلين ، تقدم التحية، وعندما لا تثمر النصيحة موافقة المشاهدين على تصفية العرض، يتدخل المشتبك المساعد الذى يمكن أن يجلس فى حجرة الإضاءة لمتابعة ما يجرى ، ويمكن أن يجلس بين المشاهدين، ويفضل أن يكون جلوسه فى الصف الأخير ، ويفضل أن يرتدى ملابس تمنح من يشاهده الإحساس بأهميته.

٥- تدخل المشتبك المساعد (الضغط الرقيق)

عندما يصر المشاهدون على استمرارية الاشتباك انطلاقًا من استمتاعهم بالتحاور والتعبير، وإعلان الآراء فى قضية اختاروها لتكون الموضوع الذى تدور حوله المسرحية ، وعندما لا تصلح الأساليب التدرجية فى دفعهم إلى اتخاذ القرار بتصفية العرض المسرحى ، وفقى اشتباكهم مع الممثلين ، يصبح اللجوء إلى أسلوب الضغط الرقيق ، حقًا مشروعًا لأسرة المسرحية ، وللاحتفاظ بالعلاقة الدرامية نقية بين المشاهدين والممثلين ، وحتى لا يشعر المشاهدون أن الممثلين ضاقوا بالتحاور معهم ، أو يلجئوا إلى أسلوب الضغط الشديد ، أو المباشر، عليهم للهروب من موقف معين اللجوء إلى المشتبك المساعد، خاصة عندما يصبح المشاهدون فى المساحة الحوارية الأقوى ، أو يمتلكون الطاقة التعبيرية الأكثر إقناعًا، وعلى فكرة ، وجود المشاهدين فى مساحات من الطاقة التعبيرية ، أو القدرة المنطقية التحاورية ، ليس معناه ضعف الممثلين ، بل يشير هذا المستوى المتصاعد من القدرة الجماهيرية على امتلاك خيوط المناقشة ، إلى الجهد الذى بذله الممثلون فى أثناء اشتباكهم مع المشاهدين حتى أوصلوهم إلى هذه الدرجة النابضة من الطاقة التحاورية .

أخذنا الموقف، وانطلق بنا عبر تلك الرؤية التصورية لحلاوة الاشتباك التمثيلى الجماهيرى .. نسترد الآن أنفاسنا اللاهثة ، ونعود إلى آخر خطوة تصفوية عندما لا تستطيع الخطوات المتنوعة الحصول على القرار الجماهيرى الموافق على تصفية الاشتباك وإنهاء العرض المسرحى .

المشتبك المساعد يمكن أن يلعب أى دور لشخصية ضاغطة تسهم بوجودها فى الضغط الرقيق على فريق المشاهدين الرافضين لإنهاء العرض ، يستخدم

أسلوبًا يمزج من خلاله بين ضرورة احترام اللوائح والقوانين الخاصة بالمكان ، والحدود التى توجه العلاقة بين الممثلين والمشاهدين فى المسرح ، وبين احترام وجود المشاهدين فى قاعة العرض باعتبارهم ضيوفًا من حقهم الحصول على الاحترام والتقدير والترحيب كعناصر للاحتفاظ بجماليات العلاقة التى يقيمها الممثلون مع المشاهدين ، ويبذلون جهودهم لتنميتها إيجابيا، والمحافظة على دفئها بالصورة التى تجعل المشاهد يضع هذا المسرح - والمكان المسرحى بصورة عامة- على رأس قائمة الاهتمام ، ويجعل من التوجه إلى المسرح متعة عقلية فكرية ووجدانية ترفيهية، وبين المتعتين يمارس المتعة التثقيفية ، بل العلاجية التى تتضح أبسط صورها التعبيرية فى ممارسة عملية الإفراغ الوجدانى للمكبوتات والإحباطات الأسرية والدراسية والوظيفية والمهنية ، ومختلف أنواع العلاقات الحياتية .

ويفضل أن يمارس المشتبك المساعد دوره مبرزًا كيانه الوظيفى المهم ، بعيدًا عن الإفصاح الواضح ، وبدون التوضيح الدقيق للمسمى الوظيفى ، ويترك للمشاهدين حرية وضع قائمة بالتخمينات الاحتمالية للمكانات التى يمكن أن يشغلها هذا الشخص الذى يتحدث بذلك الأسلوب واثقًا من الاستجابة التنفيذية، ويساند هذه الثقة ردود الأفعال الصادرة عن الممثلين الذين يبدون حركيًا وحواريًا الاهتمام بأقواله، ويوضحون استعدادهم لتنفيذ مطالبه ، مما يؤثر إيحائيًا فى المشاهدين، ويدفعهم نحو الموافقة على إنهاء العرض.

ويمكن للمشتبك المساعد أن يستخدم إحدى الصياغات التالية..

- مساء الخير ، وتحياتى للجميع ، وأكيد السادة المشاهدين استمتعوا معانا بالعرض ، لكن السادة الفنانين تجاوزوا الوقت المحدد، وياريت ننهى المسرحية ، واللى عنده حاجة من السادة المشاهدين ماقلهاش الليلة دى ، ممكن يشرفنا وييجى يقولها بكرة ، (يضحك) بس على فكرة، حانكلفه تمن تذكرة جديدة (يصفق الممثلون ويضحكون) لمساندة المشتبك المساعد.

أو يقول:

- تحياتى للجميع ، الفنانين والمشاهدين ، عرض جميل وحوار ممتع ، بس الوقت اتأخر جدًا ، وعمال المسرح لازم يلحقوا المواصلات ، وأكيد السادة المشاهدين عندهم التزامات ، أنا باستأذن حضراتكم ننهى العرض بتاعنا،



ونحب نشوفكو كل يوم (يصفق الممثلون ويردون بجمل حوارية سريعة تؤكد الاستجابة).

أو يقول :

- شكرًا للأساتذة الفنانين ، وشكرًا للجمهور الجميل اللى أدى العرض .. معانى جميلة، وكان نفسنا نقعد مع حضراتكم للصبح ، لكن المسرح له مواعيد لازم كلنا نلتزم بيها ، وأنا بعد إذن حضراتكم باطلب من السادة الفنانين ينهوا العرض ، ويسعدنا نشوف حضراتكو فى مسرحنا كل يوم.

أو يقول :

- لو سمحتو يا أساتذة .. الوقت سرقنا وإحنا ملتزمين بمواعيد محددة ولازم العرض الجميل ده ينتهى دلوقت بعد إذن حضراتكو.. وبصراحة إحنا لو قعدنا معاكو عشرين ساعة مش حانشبع ، ونتمنى نشوفكو فى مسرحنا على طول .. وياريت السادة الفنانين ينهوا العرض ، وأهلاً بحضراتكو فى أى وقت .

أو يقول :

- ياللا يا أساتذة لو سمحتو..الوقت اتأخر جدًا ، وانتو عارفين القوانين والمواعيد ، ياريت تستأذنوا من الجمهور الجميل ده وتقفلوا المسرحية ، الوقت المحدد للعرض انتهى من بدرى (للجمهور)، وحضراتكو ونورتونا وأسعدتونا ، ونتمنى نشوفكو فى مسرحنا كل ليلة.

ويمكن إعداد صياغات أخرى يتفق المخرج والمشرف والممثلون عليها ، كما يمكن الإضافة إلى هذه الصياغات والحذف منها حسب متطلبات كل عرض، ويمكن أن يضيف المشتبك المساعد جملاً تعليقية على أحداث معينة حدثت فى أثناء العرض، ويرى ضرورة للتعليق عليها مراعيًا الالتزام باحترام المشاهدين مهما بلغت درجة التجاوز ، لأن رد الفعل الهادئ المنطقى المقنع جزء من العملية التعليمية التثقيفية السيكودرامية فى العروض المسرحية الاشتباكية ، وعندما يجد المشتبك المساعد ردودًا من الأفراد المشاهدين المقصودين بالتعليقات، عليه أن ينهى التحاور معهم بسرعة، ولا يفتح مجالات أخرى لاشتباكات فرعية يمكن أن تلتهم مساحات زمنية طويلة ، وترهق المشاهدين والممثلين.

فعندما يعلق المشتبك المساعد على سلوك سلبى لأحد المشاهدين فى أثناء العرض، عليه الانتقال السريع إلى تعليق آخر وثالث، دون ترك مساحات يستغلها المعلق عليه للاشتباك فى حوار قد يطول ، وعندما يصر المعلق عليه أن يرد ويعلق، يستمع إليه المشتبك المساعد ، ثم يتدخل فى الوقت المناسب لإنهاء الحوار معه منتقلاً إلى تعليق آخر على حدث آخر.

وكما يعلق المشتبك المساعد على السلوكيات السلبية التى حدثت فى أثناء العرض المسرحى ، يعلق أيضًا على السلوكيات الإيجابية، ويشكر المشاهدين الذين قاموا بها.

وعندما يتحدث المشتبك المساعد مطالبًا بانهاء العرض ، على الممثلين الرد عليه من خلال جمل حوارية تمنحه الأهمية ، وتسهم فى تصدير الإحساس بأهميته للمشاهدين مثل "طبعًا يافندم .. تحت أمر حضرتك" .. " حضرتك عندك حق".."اللى تشوفه يا فندم".

التدرب على جميع الاحتمالات الموقفية ، ضرورة تحصل على درجة عالية من الأهمية ، والمرحلة التشخيصية ، هى المرحلة الأهم للإعداد والتجهيز ، والتدرب على مختلف الاحتمالات المتوقعة .

وعلى المخرج المدرب أن يكلف مجموعة من الممثلين الذين يقومون فى أثناء التدريبات بأدوار المشاهدين ، بالتداخل مع الممثلين فى كثير من مناطق العرض المسرحى ، وتركهم يقومون بردود الأفعال التى يشعرون بها لحظة تعرضهم للسلوك الصادر عن المشاهد .. وإذا كان رد الفعل مناسبًا يتم تثبيته والاتفاق على إبرازه عند التعرض للسلوك الخاص به، أو سلوك مشابه له أو قريب منه. وإذا كان المخرج متحفظًا على رد الفعل، أو غير موافق عليه، إما يقوم بتعديله ، وإما يطلب إلى الممثلين تغييره ، وقبل أن يقدم مقترحاته يترك للممثلين عشرات الفرص لتقديم مقترحاتهم؛ وذلك لتنشيط الذاكرة الانفعاليه لهم، وتدريبهم على استخدام التفكير منهجًا سلوكيًا، سواء فى أثناء التدريبات، أو فى أثناء العرض، وعلى الجميع التسليم بحقيقة وجود سلوكيات غير متوقعة، ولم يتم التدرب عليها فى كل عرض.. وعندما تصدر ردود الافعال فى أثناء التدريب عن الممثلين نتيجة التحفيز العقلى والاستفزاز الفكرى الذى يقوم به المخرج، تصبح أناقة التفكير، ولياقة رد الفعل، وموضوعية السلوك التمثيلى سمات أساسية تميز الممثلين فى أثناء العرض الاشتباكى .

ومن المهم أن يتفق المخرج مع الممثلين حول أسلوب تلقى الفعل وتقديم رد الفعل ..

- عندما يكون الفعل الجماهيرى عامًا، يتم الاتفاق بين الممثلين على أن يكون رد الفعل بالدور.. كل ممثل يحصل على رقم الدور، وكل ممثل يأتى دوره يتولى الرد على الفعل السلوكى الصادر عن أحد المشاهدين أو بعضهم، وعلى كل ممثل أن يحفظ رقمه حتى لا يحدث الاضطراب فى أثناء تقديم رد الفعل. وقد يحدث أن ينسى أحد الممثلين دوره، ويرد متناسيا أو ناسيا رقمه، فلا يجوز لزميله صاحب الرقم الأصلى أن يتضايق منه، أو يصطدم به، ويتركه يرد، ثم يحدث تبادل للأرقام أو الأدوار بصورة مؤقتة فى هذا العرض. وإذا تذكر الممثل الذى تدخل فى غير دوره فى بداية الرد، يمكن أن يقول لزميله صاحب الدور :

- تحب ترد ، اتفضل..

ويمكن أن يتفضل صاحب الرقم الأصلى ويرد، ويمكن أن يقول لزميله:

- خلاص اتفضل انت مفيش فرق بيننا.

- وعندما يكون الفعل الجماهيرى خاصًا ومتجهًا إلى ممثل محدد يقوم هذا الممثل برد الفعل .. لأن الفعل الاشتباكى متجه إليه، وهذا لا يمنع من تدخل بعض زملائه فى رد الفعل الاشتباكى، وعليهم أيضا اختيار التوقيت المناسب لتصفية الاشتباك الفرعى.

ثالثا:المرحلة التنفيذية:الاشتباك

فى هذه المرحلة يتحول ما تم التدرب عليه طوال المرحلة التشخيصية إلى واقع تنفيذى اشتباكى. وأود هنا الإشارة إلى :

- الاشتباك المفروض.
- والاشتباك المعروض.

حيث أعنى بالاشتباك المفروض تدخل أحد المشاهدين قبل البداية المتفق عليها بين الممثلين والمخرج والمستشار الدرامى .. فيصبح الاشتباك هنا مفروضًا لأنه تم قبل اللحظة الاتفاقية .. وهذا الاشتباك المفروض يمكن التعامل معه بهدوء، وتصفيته بسرعة تمهيدًا للدخول فى الاشتباك المعروض الذى يبدأ بتحية

المشـاهدين حسـب رؤية المخـرج الذى يمكن أن يبـدأ المرحلة التنفـيذية من صـالة العـرض، حيث يدخل الممثلون من نفس باب دخول المشاهدين، وفى هذا السلوك تهيئة نفسـيـة وعقلية للمشـاهد للاسـتـعداد الاشتـبـاكى، حيث يدخل الممثلون من نفس باب المشاهدين إشارة إلى التوحد .. ويمكن أن يدخل بعض الممثلين من باب المشـاهـدين ، فى حين يدخل البـعض من مـداخل المنصـة المسـرحيـة إشـارة إلى التلاقى بين مـا سـيحدث علـى خشـبـة المسـرح وبين مـا يمكن أن ينتجـه من تفـاعل ينطلق من المشـاهدين، مع وجـود مـجـمـوعـة من المـمـثلين إشـارة إلى إلغـاء الجـدار الإيهامى، وتشجيع المشاهدين على المشاركة فى العرض الاشتباكى .

وقد يرى المخـرج أن تكون البـدية ظهور الممثلين على خشـبـة المسـرح لتحـديد الإطـار المسـرحى، والإشـارة إلـى مكان الانطـلاق، ثم يبـدأ المـمـثلون عـرض الموضـوعـات التى سـيتم اختـيـار أحدهـا لتدور حوله أحـداث المسـرحية. ومـجـرد التوجه إلى المشاهدين بالعرض إشارة معنوية إلى إلغاء الجدار الإيهامى .

رابعًا: المرحلة التقويمية: النقد والإصلاح

بعـد كل عـرض .. الاجـتـمـاع التـقـويمـى ليس مـجـرد تجـمع للـمـمثلين والمخـرج والمستشار، ومـبدعـى مختلف عناصـر العرض المسرحى لزيادة إرهاقهم بعد عرض مرهق ذهنيًا ونفسيًا وعقليًا؛ بل إنه اجتمـاع النقد الذاتى، ونقد الآخرين، وقياس العائد فى مقابل الجهد والإصلاح .

فى هذا الاجتماع اليومى:

- يقـدم المستشـار الدرامى ملحوظاته على العـرض بصـفة عـامـة، ومدى نجـاح الممثلين فى الاشـتـبـاك مع المشـاهدين، ومـدى الالتـزام بالقيم والمعـاييـر والمبادئ، والتصـرف فى المواقف الطـارئـة غيـر المتـوقـعـة، والإشارة إلى الممثلين الإيجـابيين لتدعـيم سلوكيـاتهم الدراميـة الاشتبـاكية الإيجابيـة .. والإشـارة إلى الممثلين غيـر الملتزمين، وجوانب التقصير، واحتياجاتهم التدريبية، وتحـديد مـواعيد التـدريبات علـى الجـوانب التى لم يكونوا وهم يقـومـون بهـا فى كـامل ليـاقـاتهم الإبـداعـيـة الاشتباكية، ثم يعرض المستشار ما شاهده .
- يقـدم المخـرج ملحـوظاتـه ورؤاه فى جـمـيع الجـوانب والعنـاصـر التى تحـدث المستشار حولها .

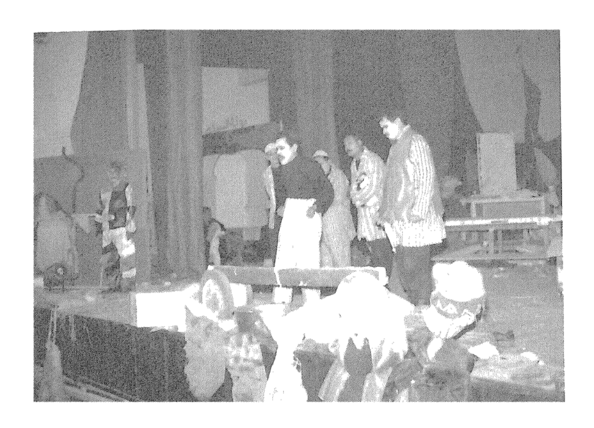


- يطلب المخرج والمستشار إلى أعضاء الفريق نقد الذات، ونقد الآخرين، وعرض المشكلات التقنية ليبحث المبدعون التقنيون عن الحلول العاجلة لها.

- يتحدث كل عضو ناقدًا ذاته، ناقدًا زملاءه، مبديًا مقترحاته التى يرى إمكانية إسهامها فى مواجهة المشكلات.

- يعرض المبدعون التقنيون وجهات نظرهم فى المشكلات المعروضة والخاصة بالجوانب التقنية وأساليب مواجهتها.

استدعاء مخلص لبريخت



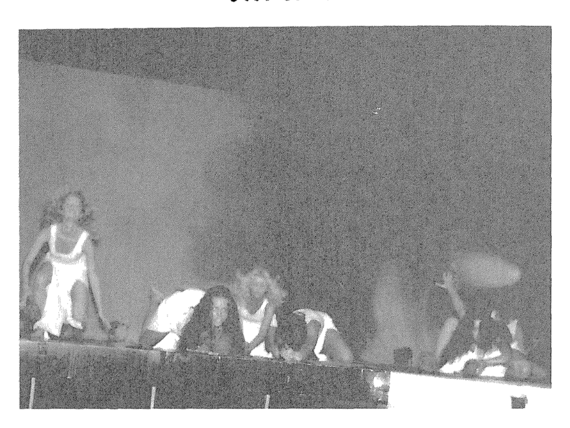
مسرحية "رحلة حنظلة البرى" ، أحد العروض المسرحية المخلصة للمنهج البريختى .. استدعاء مخلص جدًا لبرتولد بريخت .. لا ستار ، لا جدار إيهامى يفصل بين ما يحدث على خشبة المسرح ، وبين المشاهدين الذين يتلقون ما يحدث على خشبة المسرح .. الملابس ملقاة أمام المشاهدين .. تغيير الديكور لا يحدث بصورة إيهامية.

فى مسرحنا الاشتباكى نستدعى البريختية منذ اللحظة الأولى للتعامل مع المشاهدين ، نسقط الجدران الوهمية، لكن قليلاً من الإيهام يصلح المسرحية .. مسرحنا الاشتباكى إيقاظى ، إيهامى ، حوارى ، نقاشى ، يمنح المشاهدين حرية الاختيار ، وحرية التعبير ، وحق المشاركة الحقيقية.

خامساً: المرحلة التتبعية: معرفة الفاعلية والتأثير

الكتابات النقدية، سواء فى تلك المساحات المخصصة للنقد المسرحى فى الصحف العامة، أو التى تنشر فى المجلات المتخصصة، أحد أهم وأبرز مصادر معرفة الفاعلية والتأثير الناتج من العرض الاشتباكى .. والاستماع إلى تعليقات الأصدقاء والأهل والأقارب والجيران الذين يشاهدون العرض أسلوب آخر لمعرفة الفاعلية والتأثير من مصادر أخرى .. ويمكن إعداد استبيان يتكون من مجموعة أسئلة حول مختلف عناصر العرض المسرحى، ودور الممثلين والمشاهدين فى الاشتباك، وتوزع هذه الاستمارة على المشاهدين بعد نهاية العرض، ويطلب إليهم إرسالها إلى مقر المسرح بالبريد أو الفاكس، أو إحضارها إلى مقر المسرح لمن يتيسر له الحضور ويضعها فى صندوق لتلقى هذه الاستمارات الاستبيانية، وأيضًا تلقى ملاحظات وآراء المشاهدين الذين يفضلون كتابة آراء عامة، ويجدون صعوبة فى الرد على الأسئلة الاستبيانية.

وفى أثناء الاجتماعات التقويمية يعرض المستشار الآراء الواردة فى الاستمارات الاستبيانية ، أو الواردة من خلال وجهات نظر يضعها المشاهدون فى الصندوق ، كما يعرض الشكاوى التى يعتبرها المشاهدون جوانب تقصير، وتناقش بموضوعية، ويتم البحث عن حلول للمشكلات الموضوعية القابلة للحل، ويتم استبعاد الآراء الكيدية ، أو غير المنطقية، أو التى يكتبها البعض من منطلق الدعابات والمزاح.



يخاطب التعبير الحركى السيكودرامى مناطق الإفراغ الوجدانى داخل المشاهدين .. تأمل التنويعات الحركية ، إنها رسائل اتصالية يرسلها الممثلون إلى المشاهدين، فيدفعونهم إلى تفسير التعبيرات الحركية الجسدية ، وتعبيرات حركة ملامح الوجه .. تأمل الجمل الحوارية الحركية القادرة على صناعة جمل حوارية لفظية يهتف بها كل متلق ، أصابع متشنجة تعترض وترفض وتتحدى ، جسد يستعد للانطلاق والقفز والتخلص ، انحناءة جسدية متحفزة .. تقوقع ذاتى .. التعبير الحركى السيكودرامى دعوة إلى التخلص من شحنات انفعالية سلبية داخل المشاهد .. فى العروض العادية، التعبير الحركى لدى المشاهدين معنوى متخيل ، فى عروضنا الاشتباكية، التعبير الحركى السيكودرامى واقعى حقيقى يمارسه المشاهدون مع الممثلين.

ولا يزال الاشتباك مستمرًا

منهجى السيكودرامى الاشتباكى .. إضاءات تنظيرية تطبيقية ناتجة من أربعين من السنوات عاشقا لعالم الخيال الواقعى ، والواقع الخيالى، الكذب الصادق، والصدق الكاذب، الخداع الجميل، والجمال الخادع، الوهم الحقيقي، وحقيقة الأوهام ، الحياة ، المسرح .. إنها أربعون سنة منذ أول اشتباك عشوائى، وعمرى عشر سنوات وسنة فى أول مسرحية كتبتها وأخرجتها، وقمت ببطولتها، واشتبكت مع مشاهديها، وعبر سنوات من الأحلام بالاشتباك الحقيقى المنظم المقصود الذى يحتوى مساحات من الحرية التعبيرية العفوية المنظمة.

منهجى بين مشاعركم، ويسعدنى اشتباككم معى نقدًا ونقاشًا وحوارًا وإضافة وتعديلاً وتغييرًا وتطويرًا، فهل يمكن أن نعمل معًا حتى يظل الاشتباك مستمرًا ؟

مدحت أبو بكر

مراجع الدراسة


دفاتر الأكاديمية

١- أدويـــــن ويلــسون : التجربة المسرحية ، ترجمة إيمان حجازى ، مراجعة نبيل راغب، أكاديمية الفنون ، مركز اللغات والترجمة ، إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ، الدورة (١٣)، وزارة الثقافة ، مصر ، ٢٠٠١.

٢- مدحت أبــو بكـــر : الإنسان والمشكلات ، الأسباب ونظريات العلاج ، بل برنت للطباعة والنشر ، القاهرة ، ٢٠٠٠.

٣- سامى ذبيان وآخرون : قاموس المصطلحات السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، رياض الريس للكتب والنشر ، لندن ، الطبعة الأولى ، أكتوبر ١٩٩٠.

٤- سـمـيـر سـرحــان : دراسات فى الأدب المسرحى ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، ٢٠٠٠.

٥- إيريــك موريـــس : لا تمثيل من فضلكم ، ترجمة سامى صلاح ، مراجعة محمد أبو الخير ، أكاديمية الفنون ، مركز اللغات والترجمة ، إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ، الدورة (١٣)، وزارة الثقافة ، مصر .

٦- زيدان عبد الباقـــى : وسائل وأساليب الاتصال فى المجالات الاجتماعية والتربوية والإدارية والإعلامية ، مكتبة النهضة المصرية ، الطبعة الثانية ، القاهرة، ١٩٧٩.

7- N.C , Wammen , Drctionamy of psychology , The Reverside press , Cambridge , N. Y. 1943.

8- M, Drmock and L, Koening : public administration , Holt Rmehart and Winston , N.Y. 1958 , Section 57.

9- Poul Warzlomcik : pragmatie of human communication , N.Y, Norton campany , 1987.

١٠- **نهـــاد صليـــحــة** : المسرح بين الفن والحياة ، إصدارات مكتبة الأسرة ، الأعمال الخاصة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٠.

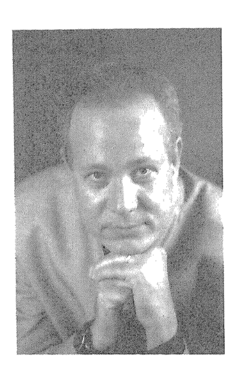
١١- **آن أوبرســيفلــد** : مدرسة المتفرج ، ترجمة إبراهيم حمادة وآخرين، أكاديمية الفنون ، مركز اللغات والترجمة ، إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ، الدورة الثامنة ، ١٩٩٦.

١٢- **مدحـت أبو بكـر** : الخطايا العشر فى مسرح الهواة ، إصدارات إقليم القناة وسيناء الثقافى ، الإصدار الأول ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مصر، ١٩٩٦.

التعريف بالمؤلف


دفاتر
الأكاديمية

د. مدحت أبو بكر



- مسرحى عربى مصرى يمارس المسرح نقدًا وتأليفًا وتحكيمًا منذ عام ١٩٧٨ .
- يهتم بالتحليل النفسى والاجتماعى للمسرح، إضافة إلى التحليل الأدبى والتحليل التقنى.
- نشرت دراساته ومقالاته النقدية فى كثير من الصحف والدوريات العربية والمصرية اليومية والأسبوعية، العامة والمتخصصة.
- منذ حصوله على درجة الدكتوراه عام ١٩٩٢ عن دراسة تطبيقية استخدم فيها السيكودراما لعلاج الاضطرابات الأسرية النفسية والاجتماعية المؤدية إلى انتكاس مدمنى الهيروين ، يهتم بتطوير السيكودراما لتمارس أدوارًا وقائية وتعليمية وتدريبية إضافة إلى دورها العلاجى.
- كتب للمسرح ١٧ مسرحية .. قدم له القطاع العام تسع مسرحيات ، وقدم له القطاع الخاص مسرحيتين، ولديه ست مسرحيات تنتظر العرض .. من مسرحياته :
  - الحب والنار، إخراج السيد راضى بالمسرح القومى ، ١٩٩٤.
  - أهل الهوى، إخراج فهمى الخولى للمسرح الحديث، ١٩٩٥.
  - ليلة فل، إخراج محمود الألفى للمسرح العائم . ١٩٩٧.
  - ذيسكو ياهووووه، إخراج مدحت الشريف لمسرح الهوسابير، ١٩٩٨.
  - شقاوة، إخراج عادل عبده ، إشراف حسن عبد السلام لمسرح قصر النيل ١٩٩٩ .
- قدم إلى المكتبة العربية ٢٥ كتابًا فى التحليل النفسى، والنقد المسرحى، والعلاج النفسى الاجتماعى، من بينها :

- ملامح المسرح التجريبى .
- التجريب المسرحى، آراء نظرية وعروض تطبيقية .
- الإنسان والمشكلات ، الأسباب ونظريات العلاج .
- الخطايا العشر فى مسرح الهواة.

• يشارك فى عضوية لجان تحكيم المهرجانات المسرحية المحلية والدولية منذ عام ١٩٨٢ .

• فى مجال الورش التطبيقية السيكودرامية، تولى إعداد الممثلين والمخرجين وتدريبهم وتأهيلهم فى كثير من الورش السيكودرامية، ومن بينها :

- ورشة إعداد الممثل سيكودراميًا بثلاث دورات لمهرجان نوادى المسرح بالهيئة العامة لقصورالثقافة.
- ورشة السيكودراما لتشكيل الفرقة القومية المسرحية بالإسكندرية.
- ورشة إعداد الممثل بمعهد الممثل الشامل التابع لشركة النهر العظيم للإنتاج السينمائى.
- تدريب المسئولين الإداريين بجامعة الكويت من خلال الورشة السيكودرامية لسيكولوجية المدير الناجح.
- تدريب طلاب وطالبات كلية العلوم الاجتماعية بجامعة الكويت على استخدام السيكودراما لعلاج المشكلات الأسرية .

• فى مجال البحوث التطبيقية السيكودرامية أجرى كثيرًا من البحوث، من بينها :

- السيكودراما وتعديل عادات إعداد وتناول الطعام للأطفال .
- السيكودراما وتعديل السلوكيات العنيفة للطفل.
- السيكودراما وتدريب طلاب كلية الخدمة الاجتماعية بجامعة حلوان على علاج الحالات النفسية والاجتماعية .
- السيكودراما وتنمية اتجاهات الأطفال نحو القراءة .

• عمل مستشارًا بمجلس الوزراء الكويتى لمدة ثلاث سنوات منذ عام ٢٠٠٢ إلى عام ٢٠٠٥.

• تولى رئاسة القسم الفنى بكثير من الصحف المصرية والعربية.

- كتب العمود الصحفى الثابت بعشرات الصحف المصرية والعربية.
- على المستوى الأكاديمى يعمل أستاذًا مساعدًا بكلية الخدمة الاجتماعية بجامعة حلوان ، ومحاضرًا بكليات الآداب والخدمة الاجتماعية والتربية النوعية.
- **من مشروعات كتبه فى مجال السيكودراما :**
  - السيكودراما وفنون الأداء.
  - السيكودراما .. النشأة العلاجية والتطوير التنموى.
  - الدراما النفسية فى القرآن الكريم.

رحمه الله



دفاتر الأكاديمية
تجريبي
القلب مازال ينتظر
د. محمد أبو الخير
دراسي
الوسائط الحديثة
د. عبد الرحمن دسوقي
نظري
في فلسفة الفن
فرضياتي
لاكتشاف السينما المصرية
د. مدكور ثابت
نظري
مشاهدة الصوت
د. محمد عبد الوهاب
نظري
أرشيف الفولكلور
د. مصطفى جاد
دفتري
سينما الدوجما
د. إيمان عاطف
تجريبي
إيقاعات مشاهدة الصوت
في الموسيقى الإلكترونية
د. محمد عبد الوهاب
تقييمي
لرؤية النقاد
في مشروع التجريب المسرحي المصري
د. حسام عطا
تقييمي
تكاملية الفنون وتراسلها



قرارنا

تكاملية الفنون وتراسلها

د. رفيق الصبان - أ. صلاح طاهر - د. صلاح فضل
د. صلاح قنصوه - د. عز الدين إسماعيل - د. فوزى فهمى
د. مدكور ثابت - د. نبال منيب - د. نهاد صليحة

تجربتى

القلب ما زال ينتظر

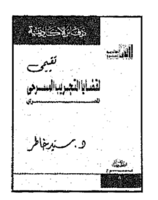
ورشة مسرحية فى شعر أمل دنقل

د. محمد أبو الخير

دفترى

سينما الدوجما

د. إيمان عاطف



تقييمى

لقضايا التجريب المسرحى المصرى

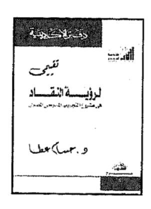
د. سيد خاطر

تقييمي

لرؤيـــــة النقـــــاد

فى مشروع التجريب المسرحى المصرى

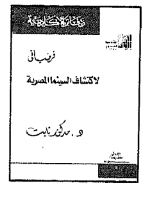
د. حسام عطا



فرضياتي

لاكتشاف السينما المصرية

د. ملكور ثابت



نظريتي

مشـــاهدة الصـــوت

فى موسيقى الوسائط الإلكترونية

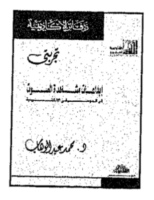
د. محمد عبد الوهاب

تجربتي

إبداعات مشـــاهدة الصـــوت

فى الموســـــيقى الإلكتـــــرونية

د. محمد عبد الوهاب





تجربتي
حسين وعزيزة
ليبرتو باليه

د. يحيى عبد التواب

نظريتي
أرشيف الفولكلور
(١) التأسيس

د. مصطفى جاد



نظريتي
فى فلسفة الفن

د. صلاح قنصوه



دراستي
الوسائط الحديثة
فى سينوجرافيا المسرح

د. عبد الرحمن دسوقى

رقم الإيداع : ٢٠٠٥/١٧٦٥٨

دار الحريرى للطباعة ت: ٣٢٠١٢٨٥



لم نكن نعلم في لحظة اتصالي بالدكتور مدحت أبو بكر أنه في هذه اللحظات قد صار إلى رحاب الله، إذ بينما كنت بين مجموعة الشباب في قاعة الكمبيوتر بالأكاديمية، ننكب طوال الليل على "تشطيب" الدفتر الذي كتبه د. مدحت أبو بكر، وعندما اعترضت على إجراء أي تعديلات مقترحة إلا بعد الرجوع إليه، بدأت أتصل به وبحضور الجميع، ويا للمفارقة المؤلمة ؛ أن يظل الجرس يرن، فأبدى للجميع دهشتي لعدم رده، وهو الذي يعلم رقمي المسجل على جهازه، فهذه ليست عادته.

لكن تزداد دهشتي عندما أكرر محاولتي التليفونية كل خمس دقائق تقريبا حتى الثالثة بعد منتصف الليل، فبستثناء المرة الأولى، لم تكن هناك استجابة رنين، بل مجرد "تكة" غريبة، في كل مرة ينقطع الخط بعدها، إذ كانت مصيبة مسرح بني سويف قد وقعت، وتوالت الأسماء فحلت الكارثة: د.محسن مصيلحي، د. صالح سعد، نزار سمك، أحمد عبد الحميد، حازم شحاته، أبناؤنا الأربعة، شادي منير الوسيمي، محمد إبراهيم، محمد شوقي، محمد مصطفى، وبقية قائمة المصيبة.. فتوقف الزمن، وشلت قدرات رد الفعل، وعجزنا عن تحمل الفجيعة...

وها هو دفتر د. مدحت أبو بكر .. آخر ما كتبه ، دون تعديل أو تدخل في طباعته التي كان يتابعها إلى ما قبل ليلة رحيله المفجع مع كوكبة ضحايانا، وبينهم الصديق الرائع الراحل د.محسن مصيلحي، الذي نطبع له آخر ما خطه قلمه أيضا، لندشن به سلسلة "نصوص"، التي كان يسهم معنا -رحمه الله- في التخطيط لها، دون أن يعلم أنه سيكون أول المسهمين في إصداراتها.

وها هي الدموع تنتصر على القلم، فلا يسترسل في الكتابة عما نحاوله من إصدرات أخرى عن ضحايانا الآخرين، وعن أبنائنا النوابغ الذين افتقدناهم.. وأي فقدان؟ .. وأي ألم ؟.. وأية دموع؟.. وأي تعويض؟.. يا للكارثة..





